

# Restauri di dipinti nel Novecento

Le posizioni nell'Accademia di San Luca  
1931-1958

Stefania Ventra





Collana Studi e Ricerche 15

STUDI UMANISTICI  
Serie Arti

# Restauri di dipinti nel Novecento

Le posizioni nell'Accademia di San Luca 1931-1958

*Stefania Ventra*



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ EDITRICE

2014

Copyright © 2014

**Sapienza Università Editrice**

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

[editrice.sapienza@uniroma1.it](mailto:editrice.sapienza@uniroma1.it)

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-98533-29-9

DOI 10.13133/978-88-98533-29-9



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons 3.0  
diffusa in modalità *open access*.

Distribuita su piattaforma digitale da:



Centro interdipartimentale di ricerca e servizi  
*Settore Publishing Digitale*

In copertina: Raffaello (?), *San Luca dipinge la Vergine*, particolare dopo la pulitura (1952), Accademia Nazionale di San Luca, inv. 283; Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Miscellanea Fotografie.

*Per la pubblicazione di  
questo volume la collana  
«Arti» si avvale di un  
contributo raccolto dagli  
amici in memoria di  
**Monica Levy** (1953-2006),  
slavista, traduttrice,  
appassionata d'arte.*





# Indice

Introduzione	1
1. Le culture del restauro in Italia fra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del Novecento: artisti, restauratori e storici dell'arte	5
2. Le posizioni sul restauro dei dipinti nell'Accademia di San Luca	23
2.1. 1931-1936 Le modalità di conservazione durante il cambio di sede. Dibattiti e polemiche intorno al ruolo dei restauratori	23
2.2. 1938 La <i>questione</i> del restauro dei ritratti	52
2.3. 1941 -1945 La conservazione dei dipinti durante il secondo conflitto mondiale	60
2.4. 1946-1949 Restauri nel dopoguerra. Il rapporto con l'Istituto Centrale del Restauro: operatori e opere scelte	71
2.5. 1948-1958 Cesare Brandi, Pico Cellini e il restauro del “ <i>San Luca</i> di Raffaello”: le ragioni di una scelta	88
Appendice - Approfondimenti biografici su alcuni protagonisti	109
Giuseppe Cellini	109
Pico Cellini	110
Tito Venturini Papari	113
Carlo Siviero	116
Augusto Vermehren	124
Augusto Cecconi Principi	126

Appendice documentaria Cap. 2.3.	129
Appendice documentaria Cap. 2.4.	133
Appendice documentaria Cap. 2.5.	145
Bibliografia	147
Riferimenti archivistici	159

# Introduzione

I materiali rintracciati nel fondo novecentesco dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca hanno permesso di ricostruire, a partire dagli anni Trenta del Novecento, il succedersi di campagne di restauro dei dipinti della collezione che portarono per la prima volta il tema del restauro al centro del confronto tra gli accademici<sup>1</sup>.

L'anno scelto come primo estremo cronologico della trattazione è il 1931, quando, a causa del nuovo impianto urbanistico voluto dal governo fascista per la Capitale venne demolita l'antica sede dell'Accademia adiacente alla chiesa cortonesca dei Santi Luca e Martina al Foro Romano. In previsione dello smantellamento e in seguito alle alterne vicende che avrebbero poi condotto al trasferimento dell'Accademia in Palazzo Carpegna, la collezione delle opere d'arte si venne a trovare in situazioni di conservazione problematiche, che comportarono la necessità di interventi di restauro; venne avviata di conseguenza la prima campagna sistematica di restauro dei dipinti registrata all'interno dell'istituzione romana, dove il tema del restauro divenne oggetto centrale di discussione.

A questo primo tempo, in cui gli interventi – condotti da Lorenzo Cecconi Principi e da Tito Venturini Papari – ebbero carattere di urgenza per la messa in sicurezza delle opere, seguì, tra il 1934 ed il 1938,

---

<sup>1</sup> Le ricerche che hanno condotto a questo studio sono nate nell'ambito di un PRIN (Progetto di Rilevante Interesse Nazionale) dedicato a *Cultura del restauro e restauratori: modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte antica e moderna. Un archivio informatizzato*, diretto da Michela di Macco con la presenza di Orietta Rossi Pinelli. All'interno dell'unità di ricerca dell'Università Sapienza di Roma, chi scrive ha condotto una ricognizione sui restauri storici operati sulla collezione di dipinti dell'Accademia di San Luca. Tutti gli interventi citati nel testo sono stati schedati in ASRI (Archivio Storico e banca dati dei Restauratori Italiani), gestito dall'Associazione Secco Suardo di Lurano (BG) e consultabile nella banca dati RES.I [http://www.associazionegiovanniseccosuardo.it/?q=consulta\\_RESI](http://www.associazionegiovanniseccosuardo.it/?q=consulta_RESI) (2 aprile 2014).

una più organica serie di restauri che ebbe per oggetto i dipinti destinati all'esposizione nell'allestimento pensato per la Galleria nella nuova sede di Palazzo Carpegna, inaugurata nel 1934.

Le problematiche conservative si fecero evidentemente più complesse nel corso del secondo conflitto mondiale, quando le opere furono ricoverate all'interno e all'esterno della sede, in condizioni talvolta precarie. Nel 1946 si mise in opera, di conseguenza, un nuovo programma di restauri, finanziati dal Ministero della Pubblica Istruzione e da questo affidati all'Istituto Centrale del Restauro, sotto la supervisione di Cesare Brandi. Questa campagna si concluse con il restauro della pala raffigurante *San Luca che dipinge la Vergine*, opera simbolo dell'istituzione, tradizionalmente attribuita a Raffaello. Allogato in un primo tempo ad Augusto Vermehren, restauratore dell'ICR, il restauro del dipinto fu successivamente trasferito, preso atto delle condizioni drammaticamente compromesse, nelle esperte mani di Pico Cellini, scelta derivante da un atteggiamento fideistico nei confronti del genio del grande maestro della scuola del restauro artistico, preferito agli operatori dell'ICR.

L'anno 1958, scelto come termine ultimo per la trattazione, segnò l'epilogo della lunghissima vicenda relativa al restauro del dipinto "raffaellesco", iniziata circa dieci anni prima, che costituì un momento di serrato ed animato confronto sui temi del restauro sia all'interno del consesso accademico, sia al di fuori.

La copiosa mole di materiali documentari raccolti, riguardanti tanto i restauri, quanto le problematiche emerse dalle discussioni fra gli accademici in occasione degli interventi, ha determinato in un primo momento l'intenzione di chiarire quale fosse la *cultura* del restauro dell'Accademia di San Luca nel periodo indicato. Nodo centrale a più riprese posto al centro del dibattito, il rapporto tra produzione pittorica e interventi di restauro e il ruolo, quindi, dei restauratori nella gerarchia della produzione artistica.

Particolari approfondimenti sono stati dedicati ad alcuni dei personaggi protagonisti delle vicende ricostruite. A queste figure, scelte fra le molte citate o perché meno note, o perché di particolare rilievo nei fatti narrati, sono state dedicate delle schede biografico-critiche pensate come apparato al testo, con l'intenzione di permettere una più profonda comprensione della cultura personale che guidava le loro scelte e le loro azioni.

In seguito alla ricostruzione del trentennale dibattito, però, è risultato evidente che lo scopo iniziale di rendere conto della *cultura* del restauro nell'Accademia di San Luca conteneva una presunzione. Laddove infatti si fosse scelto di usare il termine *cultura*, si sarebbe dovuta dimostrare l'esistenza di una convergenza di opinioni teoriche e di una coerenza nelle applicazioni pratiche. La storia delle impostazioni riguardanti il restauro nell'Accademia di San Luca, invece, non è la storia di una cultura, bensì quella della relazione – alterna ed incoerente – fra le culture delle diverse personalità che ne costituivano il consesso.

Le decisioni in merito agli interventi conservativi sui dipinti venivano prese in maniera assembleare: la Classe della Pittura si riuniva per discutere intorno ai restauri previsti, proposti normalmente dal soprintendente alla Galleria in carica, o al limite dal presidente. Spesso l'intera assemblea conveniva con la proposta del soprintendente, poiché era aprioristico il riconoscimento della sua competenza, stabilita dalla sua carica; talvolta qualcuno proponeva soluzioni alternative, innescando un dibattito il cui esito dipendeva dall'efficacia delle motivazioni avanzate dalle varie correnti che si determinavano e dalla capacità di persuasione dei rappresentanti di ognuna di queste. La storia del restauro all'interno dell'istituzione accademica è quindi la storia delle istanze risultate prevalenti di volta in volta in seguito all'esercizio dialettico che caratterizzava le riunioni in cui venivano prese le decisioni. Solo tenendo conto di queste circostanze si possono spiegare, infatti, scelte di campo diametralmente opposte compiute dalla medesima istituzione nel giro di pochi anni. È parso dunque più opportuno parlare di *posizioni*.

Le vicende ricostruite accadevano in un momento in cui le speculazioni critiche intorno al restauro fervevano negli ambienti preposti alla tutela e in quelli universitari: imprescindibile era l'avvenimento della fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro (1939) che si dava come scopo l'omologazione delle pratiche di restauro nel territorio nazionale sulla base di un metodo scientifico, partendo dall'assunto che il restauro fosse operazione di concetto e non pratica artigianale o artistica applicazione. Studiosi come Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi e Roberto Longhi, ciascuno secondo i propri convincimenti metodologici, ponevano il problema del restauro al centro della riflessione sull'opera d'arte: il restauro, inteso come atto critico, si emancipava definitivamente dalla pratica artistica. È parso opportuno allora confrontare le

istanze emerse nei dibattiti interni all'ambiente accademico con la riflessione teorica degli studiosi che, in quegli stessi anni, andavano scrivendo pagine fondamentali della critica artistica relativa al restauro.

In questa nuova temperie culturale, gli accademici di San Luca, divenuti minoranza, tentavano di affermare il proprio prestigio appoggiandosi ad una cultura a loro più consentanea, quella del restauro artistico, più vicina alla tradizione di cui si ritenevano depositari. Pico Cellini rappresentava il vertice culturale di quel polo di alterità che sopravvisse, vitale e dotato di largo seguito, alle formulazioni teoriche sul restauro. Una cultura, quella del restauro artistico, che non basava la propria pratica su teorie organiche che affondavano le radici nella storia dell'arte come filosofia, ma che seppe esprimersi e mantenersi viva nonostante il proclamato declino.

# 1. Le culture del restauro in Italia fra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del Novecento: artisti, restauratori e storici dell'arte

L'avvertita necessità della nascita di un'istituzione centrale che provvedesse alla formazione dei restauratori e all'omologazione delle pratiche di restauro nel territorio nazionale affonda le sue radici nella storiografia artistica ottocentesca, che aveva trovato espressione massima nella progettualità di Giovan Battista Cavalcaselle<sup>2</sup> e negli scritti di Giovanni Secco Suardo<sup>3</sup> il quale, come scrive Pietro Petrarola, anticipava la ferma convinzione, propria poi dei fondatori dell'Istituto Centrale del Restauro, «che il buon restauratore possa avere un'educazione sistematica e una precisa deontologia professionale, attraverso la combinazione di studio teorico e pratica esperienza, correlati da una vera e propria disciplina educativa»<sup>4</sup>. Nel 1939 si assiste dunque, con la nascita dell'Istituto Centrale del Restauro (ICR), all'attuazione di una volontà ormai consolidata e percepita come inderogabile dal mondo intellettuale italiano: l'elevazione del restauro da pratica artigianale a operazione di concetto e la fondazione di un organo centrale dello stato preposto alla formazione di una nuova classe di tecnici che possano omologare le prassi nel territorio nazionale con il definitivo abbandono delle pratiche legate ai “segreti di bottega”.

L'atto di fondazione dell'Istituto è considerato, come è noto, l'intervento di Giulio Carlo Argan nel corso del convegno dei soprintendenti a Roma nel luglio del 1938, quando egli, con il suo celebre discorso sulla *Progettata istituzione di un Gabinetto centrale del restauro*<sup>5</sup>, indicò, con la lucidità che ne distingueva il pensiero, gli indirizzi teorici che

---

<sup>2</sup> Cavalcaselle 1870.

<sup>3</sup> Secco Suardo 1866.

<sup>4</sup> Petrarola 2001, p. 26.

<sup>5</sup> Argan 1938.

avrebbero dovuto guidare la fondazione di tale istituzione.

Esordiva Argan:

Il restauro delle opere d'arte è oggi concordemente considerato come attività rigorosamente scientifica e precisamente come indagine filologica diretta a ritrovare e rimettere in evidenza il testo originale dell'opera [...] fino a consentire di quel testo una lettura chiara e storicamente esatta. Coerentemente a questo principio, il restauro, che un tempo veniva esercitato prevalentemente da artisti che spesso sovrapponevano una interpretazione personale alla visione dell'artista antico, è oggi esercitato da tecnici specializzati, continuamente guidati e controllati da studiosi: a una competenza genericamente artistica si è così sostituita una competenza rigorosamente storicistica e tecnica<sup>6</sup>.

Sappiamo bene quanto un'impostazione di questo tipo, che attribuiva al restauro la finalità di consentire una lettura «storicamente esatta» dell'opera d'arte, servendosi di un metodo scientifico che arginasse l'arbitrarietà degli interventi degli artisti-restauratori, sotto la vigile guida di studiosi, fosse a quell'epoca pressoché unanimemente condivisa dalla critica artistica ed è noto anche quanto tale impostazione metodologica segnò un drastico spartiacque nei confronti di quanto era avvenuto prima. Argan avrebbe ricordato quegli anni Trenta del Novecento come un momento in cui ancora i restauratori «erano artisti o artigiani, spesso abili ed esperti, ma sempre empirici»<sup>7</sup>. Di questa virata assurda a punto di non ritorno sono testimoni anche le parole di Roberto Longhi, che nel 1951 avrebbe scritto:

Il tempo insudicia le opere (e qualche volta del resto, sotto il sudicio, le preserva meglio), ma gli uomini le trasformano o almeno le aggiornano al loro gusto mutato, quando esse sembrano troppo giù di moda; e anche questo si è chiamato, un tempo, 'restauro delle opere d'arte'. È una storia curiosa da potersi raccontare un'altra volta. Ma è storia passata<sup>8</sup>.

Già Argan nel 1938 e a maggior ragione Longhi nel 1951, ritenevano quella del restauro artistico una tradizione superata che poteva servire

---

<sup>6</sup> Argan 1938, p. 134.

<sup>7</sup> Argan 1989, p. 7.

<sup>8</sup> Longhi 1951, p. 4.



storicamente come modello da cui prendere le distanze. Primo direttore dell'ICR in carica per un ventennio fu, come nessuno ignora, Cesare Brandi, individuato da Argan per questa carica in quanto «straordinario lettore interprete dei testi pittorici»<sup>9</sup>.

Nei decenni che seguirono la fondazione dell'ICR, Brandi pose il tema del restauro al centro delle sue speculazioni teoriche, grazie all'esperienza maturata proprio in seno all'Istituto, soprattutto in conseguenza alla grande opera di ricostruzione che fu necessaria dopo la fine del secondo conflitto mondiale. Con la sua *Teoria del Restauro*<sup>10</sup>, pubblicata nel 1963, ma già annunciata dagli articoli comparsi nel decennio precedente a firma dell'autore<sup>11</sup>, lo studioso inquadrava nel proprio sistema fenomenologico il restauro attraverso la celebre definizione:

il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità estetico-storica, in vista della sua trasmissione al futuro<sup>12</sup>.

È in seguito al riconoscimento dell'opera d'arte come tale nella coscienza che nasce «l'imperativo» della conservazione<sup>13</sup>. Con Brandi il restauro, pratica fino a pochi anni prima considerata afferente al campo dell'artigianato, entra di diritto nel campo dell'estetica, in quanto operante nella consapevolezza della bipolarità tra «materia come struttura» e «materia come aspetto», che è «veicolo dell'immagine», la cui formulazione coincide con l'atto della creazione artistica. L'arte non si pone ontologicamente, ma esiste nelle opere, pertanto queste ultime – e di conseguenza la loro conservazione – si pongono al centro del ragionamento estetico, conferendo al restauro una nobile missione.

La pubblicazione, per la prima volta al mondo, di una teoria del restauro, inquadrata nella speculazione di colui che sarebbe stato definito un fine estetologo, riconosciuta da più parti come punto cardine

---

<sup>9</sup> Argan 1989, p.8. Sulla fondazione dell'Istituto e sugli anni della direzione di Brandi si vedano Tantillo 1969 e Bon Valsassina 2006, pp. 19-55.

<sup>10</sup> Brandi 1963.

<sup>11</sup> Brandi 1950 a/b, 1952 e 1953.

<sup>12</sup> Brandi 1963, p. 34.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

del dibattito intorno all'estetica nel secondo Novecento, ha fatto in modo che, per i più, la storia del restauro venisse letta come una linea evolutiva alle cui estremità si situano il discorso di Argan del 1938, ad un capo, e la *Teoria* di Brandi del 1963, all'altro, con la conseguente considerazione di tutto ciò che poteva costituire un'alterità come un attardamento su posizioni passatiste. Vale allora rilevare che quel *fil rouge* che lega Secco Suardo alla fondazione dell'ICR è un filo che corre comunque su posizioni progressiste, ben chiaro che gli intenti didattici di Secco Suardo, così come quelli di Ulisse Forni<sup>14</sup>, scaturissero da un atteggiamento alquanto avanguardista per la loro epoca.

Dalla metà del Novecento, la critica non avrebbe più potuto prescindere dal confrontarsi con il sistema ideato da Brandi nell'affrontare temi legati al restauro, che da operazione filologica era diventato *atto critico*. È noto che questo ha prodotto cori di consenso così come aspre proteste, sia contro la *Teoria*, sia contro l'operato dell'ICR durante la direzione di Brandi, il quale però, nella piena consapevolezza della delicatezza dell'argomento, non aveva mai postulato rigide regole, conscio della necessità di assumere decisioni caso per caso. Lo studio delle relazioni fra Brandi, la sua *Teoria* e l'operato dell'ICR fra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento è argomento molto trattato, e fa piacere constatare come negli ultimi anni si sia giunti a mettere meglio a fuoco non solo la portata del pensiero di Brandi, ma anche l'influenza che su questo ebbe la vicinanza di Longhi, protagonista, insieme ad Argan, dell'ideazione dell'ICR, con un ruolo piuttosto obliato ed oggi in via di restituzione<sup>15</sup>.

Gli studi sulla storia del restauro hanno ormai sottoposto ad indagine analitica sia i punti di tangenza, sia le divergenze fra il pensiero di Argan, quello di Brandi e quello di Longhi, tre dei più illuminati storici dell'arte del periodo che stiamo trattando. In relazione al tema del restauro, di cui si comprendeva la centralità nel fare storia dell'arte, si vogliono qui accomunare questi autori accantonando le differenze, per trattarli come un unico fronte, il fronte di quella, come l'ha definita

---

<sup>14</sup> Cfr. Forni 1966.

<sup>15</sup> Si evita di proposito qui di riassumere la vicenda, ben nota, del rapporto fra Roberto Longhi e Cesare Brandi e delle alterne opinioni del primo sull'operato dell'ICR. Si rimanda per questi aspetti a Fittipaldi 1982, Id. 1984, Catalano 1998 e Rinaldi 2006. Su Longhi e il restauro si veda inoltre Ferretti 2013.

Maria Ida Catalano, «generazione di studiosi che, nonostante le divergenze e la volontà di non conciliazione, espressa col tempo in modo sempre più radicale, seppero fare del restauro un reale momento di confronto metodologico intrinseco alla lettura complessiva dell'opera d'arte»<sup>16</sup>.

Il restauro, dunque, come momento di confronto di metodo, nell'ambito di un progetto di lettura critica delle opere e, quindi, della storia dell'arte, per tre studiosi che muovevano contemporaneamente da un'impostazione legata all'estetica di Benedetto Croce, già ricordato da Longhi come il «grande liberatore delle nostre menti giovanili»<sup>17</sup>, verso autonome strade segnate dall'influenza degli scritti di Sartre, Heidegger, Husserl, Marx, Gramsci. Una cultura alta, che possiamo definire l'avamposto della critica di quel momento, ma non effettivamente la sola.

Le vicende ricostruite nel capitolo successivo, relative alle posizioni assunte nell'Accademia di San Luca in materia di restauro delle pitture fra gli anni Trenta e Cinquanta, mettono in luce l'esistenza di una cultura altra, certamente meno legata a presupposti teorici tanto fondanti, ma pur sempre una cultura che, se da molti è stata considerata come emblema di una reazionaria tradizione agonizzante, vuole qui invece essere ricostruita come ciò che, osservato dalla lente interna all'istituzione accademica, pare essere stata: un'alternativa che godeva di grande seguito, in un momento di evidente rivolgimento socio-culturale in cui gli artisti accademici cercavano una ridefinizione del proprio ruolo nella società. Tale cultura fu legata alla tradizione del restauro artistico e troverà qui voce soprattutto negli scritti di Pico Cellini, grande maestro della "vecchia guardia", scomparso da poco più di un decennio.

Si è detto di come la necessità di una didattica del restauro fosse un'esigenza sentita ed ormai unanimemente condivisa. Si vedrà che, già nel 1901-02, il restauratore Tito Venturini Papari avanzò al Ministero competente la richiesta di inserire una cattedra di restauro presso gli istituti d'arte nazionali. Si formula qui un primo punto nodale della discussione intorno alla concezione del restauro in quel primo trentennio del Novecento, quando lentamente si arrivò a sancire la definitiva separazione del restauro dalla pratica artistica, per metterlo al riparo

---

<sup>16</sup> Catalano 1998, p. 31.

<sup>17</sup> Longhi 1952, p. 3.

dall'arbitrarietà che questa presuppone, quell'arbitrarietà che Brandi avrebbe poi definito, nella sua *Teoria*, come un'interferenza nel *primo tempo* dell'opera d'arte, che produce restauri fantasiosi. Se per la critica questa pareva una strada obbligata, così come emerge dal discorso di Argan del 1938, per gli artisti non era così scontato, come dimostra il dibattito sorto in Accademia di San Luca alla metà degli anni Trenta, quando, dovendosi procedere al restauro di diversi dipinti, alcuni accademici sostennero che non fosse necessario chiamare dei restauratori poiché, essendo loro pittori, avrebbero potuto provvedere direttamente al restauro pittorico, rivolgendosi agli specialisti solo per le operazioni meccaniche, quali la foderatura.

Esigenza sentita e condivisa, quindi, quella dell'istituzione di una scuola di restauro, che aveva poi trovato una preliminare attuazione nel Regio Gabinetto di Restauro diretto effettivamente da Venturini Papari, ma evidentemente con presupposti divergenti riguardo alla collocazione della disciplina dentro o fuori l'alveo dell'artisticità. Peraltro, e questo emerge chiaramente nella trattazione delle vicende accademiche, nemmeno l'emancipazione del restauro da pratica artigianale ad attività di concetto era inizialmente condivisa, considerato che, esattamente negli stessi mesi in cui le istituzioni programmavano l'inaugurazione dell'ICR, in Accademia di San Luca veniva considerato un genere inferiore della pittura. Si vedrà come, oltre alle prese di posizione dei pittori, che paiono avere anche moventi estremamente pragmatici, quali la volontà di mantenere attive delle commissioni per il proprio tornaconto economico, erano spesso gli stessi restauratori a considerarsi degli artisti. Questo fattore, che può apparire frutto di un accanimento terminologico, è invece da tenere in larga considerazione nell'analizzare la persistenza di quella che si definisce qui *cultura altra*.

A fronte, dunque, di questa sovrapposizione imperante fra arte e restauro, chiaramente ammessa da Argan, la cui proposta verteva infatti sulla necessità di offrire un punto fermo in questo senso, vi erano invece dei solidi punti di tangenza, che riguardavano la volontà di istituire un organo centrale di raccordo e di insegnamento pratico e la necessità di affiancare al restauro tutta una serie di indagini scientifiche che coadiuvassero l'operato del restauratore.

Sintomatiche di questa sovrapposizione di spinte da diverse parti onde giungere alla fondazione di un gabinetto centrale sono le testimonianze, peraltro rese sotto forma di ricordi nello stesso periodo, di

Argan e di Pico Cellini, riguardanti proprio la fondazione dell'ICR. Scriveva Cellini:

Va chiarito che in quell'epoca il restauro e la conoscenza erano affidati all'empirismo, ai segreti di bottega e, come illustrazione e storiografia, erano in voga per lo più le elucubrazioni letterarie di storici che, attraverso confronti con riproduzioni a stampa, rapidi appunti di taccuino e, in seguito, fotografie, scrivevano dei commenti alcune volte pertinenti e assai belli, ma che alla fine traducevano in un'opera letteraria un'opera figurativa. [...] Successivamente il Ministro delle Corporazioni<sup>18</sup> Bottai aderiva al desiderio di noi restauratori, di avere a disposizione un gabinetto scientificamente attrezzato, che poi sarà trasformato in Istituto Centrale del Restauro».<sup>19</sup>

Argan ricordava invece:

I restauratori, allora, erano artisti e artigiani, spesso abili ed esperti, ma sempre empirici. Fu proprio per questo che con Brandi [...] decidemmo di promuovere la trasposizione del restauro dal piano artistico-artigianale al piano scientifico. Questo fu il nostro proposito e ci pareva utopico<sup>20</sup>.

A fronte di una storia che vede il progetto dell'ICR come promosso dagli studiosi Argan e Brandi e poi sponsorizzato dal Ministero, Cellini contrapponeva la storia del Ministro che aderiva ad un desiderio dei restauratori, a dimostrazione, appunto, della convergenza di intenzioni ed esigenze verso questo punto. È interessante notare, nel confronto dei passi dei due autori appena citati, che entrambi descrivevano il restauro negli anni Trenta del Novecento come basato su totale empirismo, ma che Cellini, affianco all'attribuzione di tale empirismo ai segreti di bottega dei restauratori, indicava come altrettanto manchevole di scientificità la critica, nel suo discostarsi dalla peculiarità

---

<sup>18</sup> Giuseppe Bottai fu Ministro delle Corporazioni tra il 1929 ed il 1932. All'epoca dei fatti narrati da Cellini, Bottai era a capo del Ministero dell'Educazione Nazionale, carica che mantenne dal 1936 al febbraio 1943.

<sup>19</sup> Cellini 1988b, p. 25. Il sottolineato è mio.

<sup>20</sup> Argan 1989, p. 7. Il sottolineato è mio.

dell'opera d'arte figurativa assumendo canoni estetici legati alla produzione letteraria. La polemica fra restauratori e storici dell'arte non era in effetti unilaterale ed assumeva talvolta toni di decisa condanna, come avvenne per esempio Adolfo Venturi, che osteggiò con convinzione il progetto per un Istituto Centrale di restauro, affermando che i restauratori cagionassero seri danni ai dipinti e che quindi lo stato non avrebbe dovuto in nessun modo avallarne l'opera, che a suo parere molto spesso coincideva con la contraffazione<sup>21</sup>.

Un ulteriore punto di convergenza fra critica e restauratori, si è detto, fu quello relativo all'affiancamento delle indagini scientifiche al restauro. Come è stato evidenziato da più parti negli studi recenti, negli anni Trenta del Novecento esplose il fenomeno della diagnostica artistica e uno dei fiori all'occhiello del neonato ICR fu proprio la presenza dei laboratori di fisica e chimica, auspicata fin dalla fase progettuale dai fondatori. Quella dell'affiancamento delle indagini scientifiche non fu un'imposizione degli studiosi, i restauratori stessi furono i primi a servirsi entusiasticamente della strumentazione che la scienza e la tecnologia ponevano al loro servizio, come Tito Venturini Papari, che fin dal principio si espresse in favore di questo connubio, o Mauro Pelliccioli e ancora Pico Cellini, che per primi se ne servirono, fino ad Augusto Vermehren, figura centralissima per la ricostruzione della prima attività dell'Istituto del Restauro, consulente imprescindibile di Brandi proprio per l'attrezzatura dei laboratori.

Fu ancora Cellini ad esaltare, nei suoi ricordi, l'introduzione di queste tecniche diagnostiche, testimoniando di avere operato per la prima volta in Italia un'indagine scientifica su un dipinto, quando nel 1934 sottopose a radiografia la pala attribuita a Raffaello raffigurante *San Luca che dipinge la Vergine* dell'Accademia di San Luca. Egli specificava: «Richiamo questi ricordi personali per avvalorare quanto sia importante l'ausilio dei metodi scientifici»<sup>22</sup>. Questo primato, autocertificato da Cellini, non è probabilmente reale, se si tiene conto del fatto che nello stesso anno, ad esempio, Mauro Pelliccioli aveva sottoposto a radiografia la *Pala di Castelfranco* di Giorgione, nel corso del restauro

---

<sup>21</sup> Bon Valsassina 2006, p. 20.

<sup>22</sup> Cellini 1988b, p.25.

da lui stesso condotto sul dipinto<sup>23</sup>, ma è indicativo del fatto che i restauratori più autorevoli in Italia si servirono per primi e in tempi precoci dei benefici della strumentazione diagnostica.

È chiaro che, come riportano numerosi studi, vi furono delle prese di posizione da parte di alcuni restauratori, che vollero chiarire che le indagini diagnostiche non potevano sostituire il loro operato. Anche Longhi temette una deriva della fede nella strumentazione scientifica affiancata al restauro – deriva che noi oggi conosciamo bene – ma a quel tempo, almeno per quanto riguarda la realtà romana, questo rischio non si poneva concretamente ed era lo stesso Argan, nell'affermare la necessità di dotare il nascente Istituto di apparecchiature all'avanguardia per l'indagine diagnostica dei dipinti, a chiarire preventivamente che «Occorre tuttavia tener presente che il contributo della scienza positiva al restauro delle opere d'arte si limita, nella maggior parte dei casi, alla fase preparatoria del lavoro, in quanto quelle indagini forniscono dati essenziali all'opera del restauratore, ma non la sostituiscono»<sup>24</sup>. Tale statuto di sussidiarietà fu ribadito in effetti dallo stesso Brandi nel corso del discorso d'inaugurazione dell'Istituto<sup>25</sup>.

Insieme alle convergenze di pensiero e di intenti, però, sono da sottolineare anche delle divergenze di fondo. Ancora una volta mi propongo qui di considerare la critica artistica come un fronte unico, il fronte di coloro che condividevano nella sostanza gli indirizzi enunciati da Argan nel suo discorso del 1938, di quegli studiosi cioè da parte dei quali i restauratori, «tecnici specializzati», dovevano essere «continuamente guidati e controllati» nel loro lavoro.

Vi sono diverse circostanze da considerare: innanzitutto, come è noto, l'istituzione dell'ICR non coincise perfettamente con l'attuazione di tutti i propositi enunciati da Argan nella sua proposta, né garantì una reale autonomia di Brandi nell'organizzazione dell'Istituto, seppur da lui diretto. Le necessarie restrizioni nel periodo di guerra, iniziato contemporaneamente all'avviamento delle attività dell'Istituto, che entrò a regime solo nel 1941, e poi la sovrapposizione di competenze, con le Soprintendenze sul piede di guerra per paura di essere esautorate,

---

<sup>23</sup> Su questo intervento si veda il recente contributo Piva 2013 e la relativa bibliografia citata in nota.

<sup>24</sup> Argan 1938, p. 133.

<sup>25</sup> Bon Valsassina 2006, p. 27.

provocarono degli adeguamenti al ribasso delle aspettative dei fondatori. Brandi fu, nel suo ruolo, uomo delle istituzioni, e come tale suscettibile di critiche provenienti da varie parti e sollecitate dai più diversi moventi, anche carrieristico-personali, ma si è scelto qui di lasciare questi aspetti fuori dalla trattazione, in quanto non centrali per l'utilità del discorso. Il punto nodale pare essere invece il progredire delle formulazioni teoriche brandiane, estratte e non avulse dall'esperienza pratica, quelle formulazioni che, come già esposto, troveranno nella *Teoria* una sorta di sistematizzazione, una griglia di riferimento coerente e, per certi versi, radicale. Ed è su questo punto che si giocava la partita di principio con i restauratori rappresentanti di quella che definisco *cultura altra*. Brandi enunciava dei principi di riferimento generici, per sua stessa convinzione, come per convinzione di Argan, passibili di adattamento ai singoli casi concreti su cui ci si trovava ad intervenire, ma attraverso i suoi scritti legava di fatto la pratica dell'Istituto a speculazioni teoriche che non potevano più prescindere dalle definizioni di opera d'arte, di restauro, di «imperativo categorico» della conservazione, dato in termini morali, lasciando, mi pare, quella cultura di cui considero Pico Cellini l'esponente ideale, su un piano altro: un piano che oserei definire di non interlocuzione.

Mentre Brandi elaborava la sua teoria, vigeva ancora intatta, ad esempio, quella differenziazione fra le pratiche di restauro delle opere destinate alla pubblica fruizione e le pratiche riservate alle opere di proprietà privata, distinzione dalle radici ottocentesche per cui, ad esempio, il celebre Luigi Cavenaghi dichiarava di operare in modi radicalmente opposti nei due casi. L'*astanza* propria dell'opera d'arte come realtà pura, formulata da Brandi<sup>26</sup>, escludeva non solo qualsiasi considerazione per la funzionalità eventuale dell'oggetto artistico, ma poneva fuori dal discorso anche qualsiasi riferimento alla godibilità estetica dell'opera, in favore del suo rispetto come estrinsecazione della formulazione dell'artista creatore. Proprio su questo punto insisterei per individuare una divergenza di fondo con Pico Cellini, il quale, nella «lettura chiara e storicamente esatta», che per Argan era lo scopo del restauro, vedeva come prevalente la necessità di una lettura chiara, nel senso di *volgare*, comprensibile a tutti. È ancora una volta mettendo a confronto le parole dei due che si evincono i termini della

---

<sup>26</sup> Brandi 1956.



divergenza. Lo storico dell'arte torinese riteneva che

il restauro non doveva reintegrare i testi lacunosi, ma semplicemente restituire all'opera l'autenticità offuscata o perduta e quindi applicarsi soprattutto alla materia<sup>27</sup>.

Cellini, invece, in riferimento alla «terza fase del restauro di un dipinto», quella in cui si procedeva al risarcimento delle lacune, si esprimeva in questi termini:

a questo punto si sceglierà la più conveniente e scrupolosa maniera per rendere fruibile quel che ancora esiste, per il godimento pubblico e non solo per uso degli specialisti, che d'altronde sono abituati di solito a leggere e integrare le opere mentalmente. Il restauro inteso in questo senso è quanto serve per la godibilità dell'opera anche agli indotti che intendano coltivarsi nello studio dell'arte del passato»<sup>28</sup>.

Vi era dunque un restauro che preservava nella loro totalità e con le minime interferenze le tracce originali, restituendo se necessario un'opera in condizioni di leggibilità parziale e vi era, invece, un restauro che mirava a rendere fruibile l'opera ad un vasto pubblico. Il fulcro di tale dibattito era, come è noto, il trattamento delle lacune. La vicenda che concluderà la narrazione nel capitolo successivo, quella relativa al restauro del "*San Luca* di Raffaello", è esemplificativa, ritengo, dell'inconciliabilità di due modi opposti non solo di operare, ma proprio di considerare l'oggetto d'arte, le modalità di ricezione, la sua funzione nella società presente e, di conseguenza, le finalità del suo restauro. Per esempio Cellini avrebbe difficilmente appoggiato il mantenimento in essere di restauri integrativi pregressi. Ogni restauro era un confronto fra l'artista autore dell'opera ed il restauratore, cui non poteva essere interposto alcun medium.

Questa insofferenza per una teoria di riferimento emerge chiaramente anche nelle tarde parole di Cellini che, ricordando ancora una volta l'epoca della fondazione dell'Istituto e il suo apporto in questo senso, lamentava la presa di potere da parte di coloro che definiva «i

---

<sup>27</sup> Argan 1989, p. 11.

<sup>28</sup> Cellini 1989, p. 75.

professori», che egli, assicurava, aveva aiutato «aprendo loro gli occhi, quando vedevano papere», e che erano invece poi diventati «i monopolisti del sapere»<sup>29</sup> in un'invettiva che evidentemente deriva in buona parte da avversioni personali che esulano i confini del divario metodologico.

Che le prassi di restauro, nonostante l'avviata attività dell'ICR, continuassero ad essere variegata, era un dato di fatto. Fu proprio Longhi ad intervenire nel 1948 denunciando la manchevolezza da parte dell'ICR nell'auspicato ruolo di coordinamento e proponendo un confronto nazionale fra gli operatori del settore, cioè i restauratori, in cui si discutessero le varie e diversificate prassi ancora in uso<sup>30</sup>.

Il germe dell'artisticità del restauro non si era estinto nemmeno dentro l'ICR, come dimostra chiaramente la carriera di Augusto Cecconi Principi che, erede diretto della tradizione del restauro artistico, figlio di Lorenzo e nipote di Pietro Cecconi Principi, appartenenti a quella che fu forse la più celebre famiglia di restauratori romani fra Otto e Novecento, entrò in forze all'Istituto fin dalla sua prima fondazione. Operatore piuttosto apprezzato nella Roma del suo tempo, Cecconi Principi rifiutava, durante le sue lezioni di tecnica del restauro presso l'ICR, di rivelare le sue "ricette segrete". Egli era evidentemente legato ad una cultura che prevedeva che il patrimonio di conoscenze ereditate dai suoi predecessori non potesse divenire di dominio pubblico. Tale atteggiamento alimentava la fiducia di stampo fideistico nella genialità del restauratore per estinguere la quale l'Istituto con cui collaborava era stato fondato. Allo stesso modo, stando ai resoconti di chi vi prese parte, egli amava stupire i suoi studenti con trucchi da vero prestigiatore sui dipinti, nell'ambito di dimostrazioni relative alla pulitura<sup>31</sup>, distaccandosi drasticamente dalla scientificità e da quella prassi di sperimentazione collettiva finalizzata all'avanzamento dei saperi che Brandi avrebbe sempre incoraggiato e programmato, con esiti fondamentali, come la messa a punto del "tratteggio" o "rigatino"<sup>32</sup>. Eppure, l'attività dell'Istituto doveva proseguire, tra le mille difficoltà

---

<sup>29</sup> Lombardo 1998, p. 10.

<sup>30</sup> Longhi 1948.

<sup>31</sup> Si rimanda, per il rapporto fra Brandi e Augusto Cecconi Principi e per la relativa bibliografia, alla scheda a lui dedicata nel capitolo successivo.

<sup>32</sup> Cfr. sulla sperimentazione collettiva Buzzanca, Cinti 1989. Per l'ideazione del "rigatino" Gaetani 2006.

del periodo bellico, per cui Brandi in più occasioni chiese ed ottenne dal Ministero di stipulare regolari contratti che legassero Cecconi Principi all'Istituto, mentre quest'ultimo rassegnava a più riprese le proprie dimissioni, mal tollerando la regola per la quale i restauratori che lavoravano per lo Stato non potevano accettare commissioni private, temendo di non avere il tempo sufficiente per aiutare l'anziano padre nella conduzione della bottega di famiglia, dimostrando di avere forse più a cuore il prestigio di quest'ultima che la partecipazione in prima persona ad un ambizioso progetto di rinnovamento.

Altri restauratori, anche loro, per nascita, eredi della tradizione del restauro artistico, si trovarono più in sintonia con Brandi e con le linee di ricerca del neonato ICR, come Mauro Pelliccioli e come Augusto Vermehren, il cui ruolo nella prima attività dell'Istituto è ancora da mettere perfettamente a fuoco, ma che dovette essere certamente fondamentale, se si pensa che fu lui a gestire i rapporti con i fornitori di apparecchiature scientifiche e a supervisionare l'avviamento e l'attività dei laboratori chimico-fisici. Un operatore, come si vedrà, specializzato nella pulitura al microscopio, che aderiva con convinzione alla formulazione dei fondatori dell'ICR del restauro come atto critico e che agiva in ogni occasione con profondo rispetto del testo originale, privo di qualsivoglia necessità di celebrare la propria arte: non artista, ma tecnico.

Una sopravvivenza forte, dunque, quella degli eredi del restauro artistico – e di certo l'ICR si doveva pur servire di restauratori già formati per avviare la propria attività – alcuni dei quali si resero attivi protagonisti del mutamento, altri cercarono almeno di trarne i vantaggi che potevano – ad esempio un regolare stipendio – mentre altri ancora finirono per combattere le attività dell'istituto stesso. È quest'ultimo il caso di Pico Cellini, il quale, come si è spiegato, aveva inizialmente molto creduto nella fondazione dell'ICR, di cui si riteneva sponsorizzatore, come dimostrano i suoi ricordi:

Ma il mio merito maggiore è quello di avere sollecitato la costituzione di un gabinetto scientificamente attrezzato per l'adeguamento dell'arte del restauro alle conoscenze scientifiche, cioè fisiche e chimiche, gabinetto che poi il ministro Bottai trasformò in Istituto del Restauro<sup>33</sup>.

Non mi è del tutto chiaro quanto Cellini fosse meticoloso nell'individuazione del lessico con cui si esprimeva, il che potrebbe inficiare l'analisi terminologica ed il confronto con altri autori, ma credo possa costituire una spia il fatto che, nel 1986, data in cui venne pronunciata la frase appena citata, egli si riferisse alla «arte del restauro». Il fatto che egli continuasse a considerare quella del restauro un'arte, legata ad un *quid* ineffabile posseduto dal restauratore, emerge anche in altre circostanze, quando, ad esempio, sul tema dell'individuazione dei falsi, per lui – giustamente – estremamente legato al restauro<sup>34</sup>, egli affianca «l'esercizio dell'occhio» ad una «naturale attitudine», o ancora quando, come si vedrà, non disdegnerà di essere acclamato come geniale artista dagli accademici di San Luca, al termine del complicato restauro del “*San Luca* di Raffaello”.

Pico Cellini proveniva da una famiglia dove, come testimoniava lui stesso, costantemente, per tradizione, si era esercitata l'arte nelle sue varie manifestazioni e applicazioni, era figlio di Giuseppe, colto artista ed illuminato conoscitore, che vedremo in prima linea, fra gli accademici di San Luca, nella difesa dell'autonomia della pratica del restauro. Cellini fu una di quelle voci fuori dal coro che animò il dibattito critico-artistico italiano nel secondo dopoguerra, una voce di dissenso spesso polemico, paragonabile a quella di Federico Zeri. Egli auspicò la fondazione dell'ICR, ma poi si trovò ad ammettere: «le prime esperienze invocate da chi intendeva, come me, collaborare con l'Istituto del Restauro, sono state purtroppo deludenti»<sup>35</sup>. Istruito da specialisti falsari, profondo conoscitore delle tecniche artistiche ed “occhiccio infallibile”, Cellini ritenne di condannare l'attività dell'ICR per il legame degli interventi con assunti teorici preordinanti, di cui spesso si beffava ironicamente, che compromettevano talvolta, a suo dire, la godibilità delle opere, ma anche, fatto assai più grave, la conservazione

---

<sup>33</sup> Cellini 1988a, p. 125.

<sup>34</sup> Su questo argomento cfr. Ferretti 1982 e Angelelli 2006.

<sup>35</sup> Cellini 1988a, p. 133.

delle stesse, dimostrando di non riporre alcuna fiducia nella sperimentazione ma, al contrario, di confidare enormemente nelle pratiche tradizionali che annoveravano metodi esperiti da generazioni. I suoi interventi pubblici, dal secondo dopoguerra e fino alla fine della sua vita, contenevano elenchi di innumerevoli esempi di restauri a suo parere mal riusciti operati dall'Istituto, giungendo, spesso e volentieri, a veri e propri attacchi. Nel 1949, peraltro nel mezzo della polemica che lo oppose a Brandi, come si vedrà, relativamente al restauro del *San Luca* dell'Accademia romana, egli pubblicò una lettera aperta su "La Voce Repubblicana"<sup>36</sup> in cui esortava gli organi competenti ad arginare le competenze dell'ICR. Scriveva:

[...] Di articoli allarmistici ve ne sono stati parecchi, ma sono stati sempre articoli isolati e intermittenti. È conseguente che il personale delle Belle Arti, legato alla propria carriera, debba tacere; è anche comprensibile che i restauratori, che vivono in gran parte del lavoro che offre loro lo Stato, non parlino, ma non si riesce assolutamente a capire perché vi restino assenti i professori universitari che godono della massima autorità e indipendenza. Fatta eccezione del prof. Roberto Longhi dell'Università di Bologna, che ripetutamente ammonì in forma severissima l'opera svolta dallo Istituto, tutti tacciono concordi come se la discussione non colpisse affatto gli oggetti primi dei loro studi.

A giudicare dalle varie mostre fatte dall'Istituto nulla di particolarmente nuovo è stato apportato alla tecnica del restauro e, fatta eccezione a quei lavori compiuti da Mauro Pelliccioli e da Luigi Pigazzini, il livello è stato sempre inferiore a quello dei lavori che si compiono normalmente. Negli ultimi due anni poi, quando è subentrata la smania di dimostrare molto lavoro per ribattere le varie critiche mosse all'inattività dell'Istituto, il senso della responsabilità è notevolmente diminuito. Il giorno che esperimentati tecnici abbandonarono l'Istituto si è dimostrato chiaramente di non riuscire a compiere, nonostante i notevoli mezzi e le grandi comodità di cui dispone, un semplice rifodero (Saraceni di Gaeta), un semplice trasporto di colore (Tassi di Palazzo Venezia), un semplice parchettaggio (Sodoma della Cappella di palazzo Pubblico di Siena) o una semplice rimozione di vecchie ridipinture (Caravaggio di Siracusa o quel cadavere del Lippi accuratamente

---

<sup>36</sup> Cellini 1949. Cfr. Appendice n.2.

occultato nel magazzino della Galleria Corsini, ecc.)

[...] Per il momento mi associo ad Antonio Fornari ed a tutti coloro che hanno indicato il serio pericolo che incombe sul nostro patrimonio artistico per incitare il Consiglio Superiore delle Belle Arti a ponderare seriamente e con particolareggiata indagine il funzionamento dell'Istituto Centrale del Restauro poiché una inchiesta superficiale influenzata dalla incompetenza dei cronisti dei quotidiani, oltre che a compromettere la vita di tanti nostri capolavori, potrebbe portare serio discredito alla sua autorevolezza.

Chiari riferimenti aiutano ad individuare le radici della polemica del restauratore. Innanzitutto egli afferma che «nulla di particolarmente nuovo è stato apportato alla tecnica del restauro e, fatta eccezione a quei lavori compiuti da Pelliccioli e da Pigazzini, il livello è stato sempre inferiore a quello dei lavori che si compiono normalmente», indicando dunque come positivi i restauri condotti da operatori provenienti dal suo stesso alveo culturale e nulli quelli operati sotto una più diretta influenza brandiana – è implicito, ma a mio avviso evidente – e non riconoscendo alla sperimentazione interna all'ICR dei risultati apprezzabili. Il termine di confronto per Cellini sono «i lavori che si compiono normalmente», dando conto quindi di una estrema vitalità di un restauro definito «normale», che non può che essere considerato quello preesistente all'Istituto, quello cioè di derivazione artistica, che egli proponeva come alternativa.

Le ragioni di Pico Cellini erano tutte interne alla pratica del restauro. Poco teorico, esperto di tecniche, egli si pose come voce alternativa non necessariamente ostile alla critica, ma certo ostile all'accademismo di quegli studiosi che, a suo dire, tacevano colpevolmente, «come se la discussione non colpisse affatto gli oggetti primi dei loro studi». Uno dei pochi studiosi oggetto della sua stima era Longhi, sicuramente avvertito come più consentaneo per l'importanza che la materialità dell'opera d'arte assumeva nel pensiero e nelle speculazioni dello studioso, ma soprattutto per il comune utilizzo degli strumenti del conoscitore nella lettura dell'opera d'arte, per cui il restauro assumeva importanza grazie alla possibilità che offriva di rintracciare ed identificare le parti originali del testo figurativo<sup>37</sup>. Le critiche mosse da

---

<sup>37</sup> Sul rapporto tra Pico Cellini e Brandi cfr. Toesca 1996.

Longhi all'operato postbellico dell'ICR sottolineavano la necessità di giungere a posizioni condivise sui metodi, sulle prassi, sugli aspetti pratici degli interventi di restauro e avvertivano il rischio della ricercata adesione ad un impianto teorico<sup>38</sup>. Lungi dal volere manifestare una presunta «impazienza per le idee»<sup>39</sup> che studiosi della generazione successiva gli avrebbero poi attribuito, oggi fortunatamente smentita, gli interventi di Longhi si ponevano per queste ragioni su un piano di dialogo possibile con Cellini. Anche la vicinanza dei due al collezionismo privato dovette comunque favorirne i rapporti.

La posizione di Cellini, quindi non si pone – non si può porre – sul piano delle speculazioni teoriche di Argan o di Brandi, tutte interne a quella *storia dell'arte come filosofia*<sup>40</sup> che non era il campo di azione del restauratore, un uomo del fare pratico, avulso dal mondo accademico.

Discendente da una tradizione di pratica artistica, spietato ed autorevole – e questo è un punto centrale – interlocutore della critica artistica, figlio di un emerito membro dell'Accademia di San Luca, Pico Cellini non poteva non essere visto dagli accademici romani come uno di loro, come degna emanazione della tradizione di cui si ritenevano depositari, quella tradizione per cui erano gli artisti ad operare sull'arte, ad esprimere correttamente i giudizi di valore, ad operare attribuzioni, ad indicare i canoni estetici di riferimento, sia nella produzione, sia nel restauro, inteso come funzionale alla restituzione o al mantenimento della leggibilità del testo figurativo. Nella disperata ricerca di una ridefinizione di se stessa, del proprio ruolo nella società e nel dibattito artistico contemporaneo, l'Accademia di San Luca necessitava di una cultura di riferimento, atteggiamento comune all'interno delle minoranze che, per combattere la cultura dominante, cercano appoggio in una cultura solida, cui affiliarsi per valorizzare le proprie istanze.

Negli anni Cinquanta del Novecento l'Accademia avrebbe tentato in diversi modi, ma sempre sulla strada che mi pare di avere identificato, di legarsi a persone, culture o movimenti esterni, quasi a voler risplendere di luce riflessa, nel tentativo di arginare un tramonto che avvertiva come incombente. Pico Cellini era una voce fuori dal coro,

---

<sup>38</sup> Cfr. Fittipaldi 1982.

<sup>39</sup> Cfr. Raghianti 1980, p. 25.

<sup>40</sup> Cfr. Assunto 1985.

ma estremamente autorevole. Ricercato dai maggiori collezionisti privati, corteggiato spesso da esimi personaggi delle istituzioni – nota è la chiamata che egli ricevette da Ranuccio Bianchi Bandinelli per una consulenza dopo una pubblica e teatrale smentita delle affermazioni dell'archeologo<sup>41</sup> – era l'uomo che faceva al caso dell'Accademia, al fine di riabilitare la propria funzione nel presente, quel presente in cui l'istituzione romana si mostrava attardata, insicura e quindi reazionaria, e cercava al di fuori di sé un appoggio vivo e vitale.

---

<sup>41</sup> Cfr. Malatesta 2005.



## 2. Le posizioni sul restauro dei dipinti nell'Accademia di San Luca

### 2.1. 1931-1936 Le modalità di conservazione durante il cambio di sede. Dibattiti e polemiche intorno al ruolo dei restauratori

Nel corso del 1931, a causa del nuovo assetto urbanistico di Roma progettato dal governo fascista, l'Accademia di San Luca venne espropriata di una parte della propria sede, corrispondente allo stabile sito in Via del Foro della Pace. A seguito di tale privazione, l'istituzione si trovò a non avere più a disposizione i locali necessari allo svolgimento delle attività e alla conservazione delle collezioni di scultura e pittura. La sede infatti, ubicata in Via Bonella, nella posizione detta *in tribus foris* perché situata tra il Foro Romano, quello di Cesare e quello di Augusto, risultava dall'unione di diversi locali, che nel tempo erano stati costruiti o acquistati intorno alla chiesa dedicata ai Santi Luca e Martina (fig. 1).

Dopo un ampio dibattito, gli accademici decisero di demolire l'antica sede e di progettare una nuova, che avrebbe lasciato libero lo spazio espropriato dallo Stato, ma che sarebbe stata sufficientemente capiente da permettere di riorganizzare le attività e le collezioni dell'istituzione. L'architetto incaricato di realizzare il progetto (fig. 2) fu Arnaldo Foschini che, effettivamente, lo elaborò in breve tempo con la collaborazione di Tullio Passarelli e di Gustavo Giovannoni<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> L'annuncio della volontà di espropriare l'Accademia di parte degli immobili di sua proprietà da parte del governo fascista risale in realtà al 1926, data effettiva di inizio del dibattito intorno alle sorti della sede accademica. Per brevità e funzionalità alla trattazione la narrazione parte dall'epilogo di questa lunga vicenda.



Fig. 1. Sede dell'Accademia di San Luca in Via Bonella, 1931 AASL, Miscellanea Sede.



Fig. 2. Arnaldo Foschini, con la collaborazione di Tullio Passarelli e Gustavo Giovannoni, *Progetto per la nuova sede dell'Accademia di San Luca in via Bonella*, 1931, AASL, vol. 1931, Tit. III-3.

Nel giugno del 1931 la demolizione era ormai alle porte ed il presidente in carica, il pittore Umberto Coromaldi, inaugurò il dibattito intorno alle modalità di conservazione delle opere d'arte della collezione accademica.



**Fig. 3.** Raffaello, *Putto Reggifestone*, affresco staccato, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Nel corso della seduta della Classe di Pittura del 2 giugno<sup>43</sup> venne indicata come prioritaria la salvaguardia di quello che, a quell'epoca, era considerato uno dei fiori all'occhiello della collezione: il *Putto reggifestone* attribuito a Raffaello<sup>44</sup> (fig. 3), fino ad allora esposto nella "sala grande" della Galleria, che conteneva i maggiori capolavori della collezione (fig. 7b).

In seconda battuta, Coromaldi invitò i colleghi ad occuparsi dell'individuazione dei dipinti versanti in cattivo stato di conservazione affinché questi venissero sottoposti a restauro prima del trasferimento, onde evitare l'acuirsi dei danni.

Gli accademici compilarono quindi un elenco delle opere bisognose di intervento urgente, tra le quali figurano le tavole di Bronzino raffiguranti *Sant'Andrea* e *San Bartolomeo*<sup>45</sup> (figg. 6-7), pure esposte in Galleria (fig. 7b);

---

<sup>43</sup> AASL, Verbali delle sedute, a. 1931, *Verbale della Classe di Pittura seduta del 2 giugno 1931*, che reca come Ordine del Giorno: «Provvedimenti per la Galleria».

<sup>44</sup> Il cosiddetto *Puttino*, affresco staccato, 115x40, inv. 392, entra nelle collezioni accademiche nel 1834 grazie alla donazione di Jean-Baptiste Wicar. Il dipinto è oggetto di una complessa storia attributiva, data dall'incertezza sulla sua provenienza e il suo evidente legame con l'identico puttino che affianca la figura del Profeta Isaia affrescato da Raffaello e bottega tra il 1511 e il 1512 nella chiesa di Sant'Agostino a Roma. Nel 1962 e nel 1968 (in occasione del restauro dell'opera), sono state condotte dall'ICR delle analisi chimico-fisiche (guidate da Ada Capasso) i cui risultati sono stati confrontati con quelli ottenuti dalle medesime analisi applicate al *Profeta Isaia* di Santa Maria della Pace. Il confronto ha portato a stabilire che la composizione dei pigmenti e la tecnica utilizzata sono sovrapponibili, pertanto è stata sentenziata con vasto clamore l'attribuzione a Raffaello (cfr. *Esposto il «Putto» di Raffaello* in "L'Osservatore Romano", 16 giugno 1969), ma proprio tale coincidenza ha portato anche a sostenere che si trattasse di un accurato falso ottocentesco. Cfr. sull'argomento Salerno 1960, Cellini 1960 e le schede di catalogo Carloni 2011 e Giacomini 2014. La documentazione relativa alle analisi del 1962 e al restauro del 1968 è conservata in ISCR, AF, fasc. AS0365.

<sup>45</sup> Agnolo Bronzino, *S. Andrea*, olio su tavola, 90x160, inv. 424 e *S. Bartolomeo*, olio su tavola, 93x155, inv. 423. Le tavole entrano nelle collezioni dell'Accademia di San Luca nel 1821 grazie al Cardinale Pacca, che finanzia l'acquisto deciso dagli accademici di San Luca su proposta di Vincenzo e Pietro Camuccini. I due lacerti appartenevano in origine ad un'unica, grande pala conservata sull'altare intitolato alla Madonna delle Grazie nel duomo di Pisa, dove peraltro la vide Vasari, che apprezzò, in particolare, proprio la figura di S. Bartolomeo. A causa del grave deperimento, il dipinto nel 1590 fu rimosso, sostituito da una copia e venduto (cfr. Carofano 1989). Dall'inizio del XVII secolo si persero le tracce dell'opera, smembrata al fine di collocare le parti meglio conservate sul mercato, fino alla comparsa, appunto nel 1821, dei due frammenti acquistati per l'istituzione accademica romana. Cfr. Ciardi 1992, pp.49, 76-77 (n.28) e Nesi 2012. I dipinti hanno una vicenda attributiva piuttosto complessa, cfr. qui nota n. 140.



Fig. 4. Agnolo Bronzino, *Sant' Andrea*, tavola, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 424.

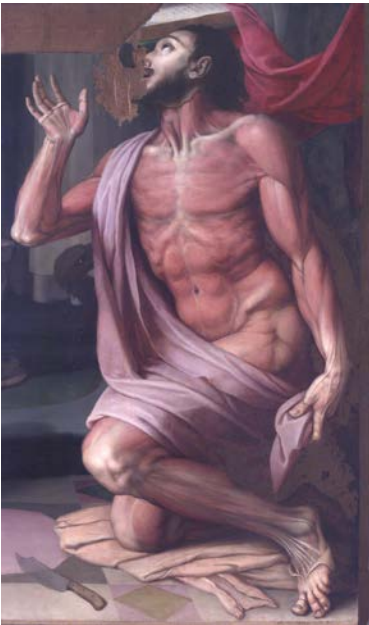


Fig. 5. Agnolo Bronzino, *San Bartolomeo*, tavola, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 423.



Fig. 6. Raffaello (?), *San Luca dipinge la Vergine*, olio su tavola trasportato su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 283.

Comparivano inoltre, la pala raffigurante *San Luca che dipinge la Vergine* (fig. 6), in questo caso attribuito alla scuola di Raffaello<sup>46</sup>, che era l'opera maggiormente valorizzata dall'allestimento dell'epoca, grazie alla collocazione in posizione centrale sulla parete lunga della "sala grande", su cui convergeva lo sguardo del visitatore che percorreva la galleria di dipinti che la precedeva (fig. 7a-7b); e infine *L'Abbondanza coronata dalle ninfe* di Peter Paul Rubens<sup>47</sup> (fig. 8).

<sup>46</sup> Raffaello Sanzio (?), *San Luca che dipinge la Vergine*, olio su tavola trasportato su tela, cm 220x160, inv. 283. Per l'approdo del dipinto nella collezione accademica e per la vicenda attributiva, cfr. qui il capitolo dedicato al restauro dell'opera e la relativa bibliografia in nota.

<sup>47</sup> Peter Paul Rubens, *L'abbondanza coronata dalle ninfe*, olio su tavola, cm 48,5x34,5, inv. 307.





**Figg. 7a, 7b.** Veduta della Galleria dell'Accademia di San Luca in Via Bonella, 1931, AASL, Miscellanea Sede.



Fig. 8. Peter Paul Rubens, *L'Abbondanza coronata dalle ninfe*, olio su tavola, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 307.

Nella delibera dell'assemblea, in merito a questi dipinti, si legge: «Che si provveda al restauro dell'opere sopra elencate, da parte o sotto la sorveglianza dei professori della Classe». Dunque, Coromaldi avvertiva come urgente la messa in sicurezza dei dipinti che versavano in condizioni critiche, consapevole che lo spostamento presso una sistemazione provvisoria – decisa, come si dirà a breve, nel corso della medesima assemblea – avrebbe potuto danneggiarli, ma nessuno degli accademici si preoccupò di quali sarebbero state le pratiche di restauro, né di chi se ne sarebbe occupato. La delibera, infatti, poneva come alternative equivalenti quella di affidare l'incarico ad un restauratore o ad uno dei pittori accademici.



Non solo, ma è evidente che le opere incluse in questo breve elenco fossero i pezzi ritenuti più pregiati, non a caso oggetto di costante attenzione da parte del consesso.

Si vedrà come furono proprio questi due dei nodi essenziali del dibattito intorno al restauro nell'istituzione: il rapporto fra l'attività di pittore e quella di restauratore e la distinzione fra opere di maggiore o di minor pregio.

A questo punto è utile analizzare un altro verbale, precedente di pochi mesi, che non ha nulla a che fare con la campagna di restauri promossa in occasione del cambio di sede, ma che è illuminante nel senso della comprensione della discussione in corso all'interno dell'Accademia in quel momento. Durante l'assemblea della Classe di Pittura del 19 gennaio 1931, ossia sei mesi prima dei fatti appena narrati, il Presidente Coromaldi aveva proposto di restaurare e rifoderare alcuni dipinti<sup>48</sup> e aveva chiesto ai colleghi di esprimere la propria opinione in merito all'affidamento delle operazioni. Il verbale di assemblea registra che «La Classe su proposta del prof. Costantini, delibera che al restauratore venga affidato il solo lavoro di rifoderatura, mentre gli eventuali ritocchi o restauri delle pitture dovranno essere eseguiti da uno degli accademici»<sup>49</sup>. Il documento è firmato da Giovanni Costantini, Ferruccio Ferrazzi, Paolo Ferretti, Alessandro Battaglia, Max Roeder, Norberto Pazzini e i suoi contenuti dimostrano come il restauratore fosse, nell'opinione dei suddetti professori, un tecnico specialista delle operazioni puramente meccaniche, assolutamente estraneo invece agli aspetti pittorici – o si può dire artistici in questo caso – del restauro.

Siamo all'inizio degli anni Trenta del Novecento e, benché sia proprio questa l'epoca in cui maturano le divergenze fra i sostenitori del *restauro artistico* e quelli del *restauro scientifico*, è invece un dato ormai assodato quello relativo alla separazione delle competenze fra i pittori e i restauratori, almeno a livello teorico. Si potrebbe dunque ipotizzare un ritardo da parte dell'Accademia romana nel recepire tali istanze, ormai consolidate. Sostenere questa tesi sarebbe funzionale

---

<sup>48</sup> AASL, Verbali delle sedute, anno 1931, *Verbale della Classe di Pittura seduta del giorno 19 gennaio 1931*. Purtroppo il verbale non indica i dipinti oggetto del dibattito, né mi è stato possibile fin'ora rinvenire alcun documento che mi permetta di individuare le opere.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

a restituire come coerente la storia della cultura restauro all'interno dell'istituzione accademica, ma la circostanza sarebbe smentita da quanto accaduto precedentemente. Già nella prima metà dell'Ottocento, infatti, l'Accademia di San Luca conobbe e sperimentò, anzi, adottò nella pratica, quelle che erano le istanze più moderne relative alle pratiche del restauro, prima fra tutte quella di ritenere specifica e specializzata la competenza del restauratore. Fra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del XIX secolo, una figura di spicco all'interno dell'Istituzione era stata quella di Tommaso Minardi, dal 1858 Ispettore alle Pitture Pubbliche, ma già da alcuni decenni direttore e supervisore di restauri pittorici sia in ambito pubblico, sia privato, nei territori dello Stato Pontificio. Proprio Minardi aveva propugnato la tesi per la quale per operare un restauro servisse una specifica preparazione, che non era propria di qualunque pittore, per quanto valente. Si nota infatti, nell'analisi dei restauri condotti sulle opere della collezione accademica nel corso dell'Ottocento, il passaggio dalla prassi dell'affidamento delle operazioni a membri interni, a quella della chiamata di uno specialista esterno. Tra fine Ottocento e inizio Novecento, ad esempio, avevano operato sui dipinti della collezione Pietro e Lorenzo Cecconi Principi che, come è noto, appartenevano ad un'antica famiglia di restauratori specializzati<sup>50</sup>. Ciò cui si assiste negli anni Trenta non è dunque un ritardo nel recepire istanze provenienti dal mondo culturale, ma nemmeno un'involuzione. Si tratta invece della manifestazione di una dinamica storicamente peculiare nell'Accademia di San Luca, per cui a prevalere è l'opinione dell'accademico più carismatico del momento. Bisogna tenere conto, inoltre, del fatto che il dibattito intorno al restauro riguardava le teorie che dovevano guidare un'azione pratica. In altre parole, ciò su cui discutevano in prevalenza i pittori coinvolti era il risultato finale dell'intervento, vale a dire l'aspetto che l'opera doveva avere una volta concluso il restauro, con particolare riferimento al grado di pulitura da raggiungere e al trattamento delle lacune, questione assolutamente centrale nell'epoca in esame.

Ricostruire la storia del dibattito intorno al restauro nell'Accademia di San Luca significa in buona sostanza tracciare la storia dei personalismi che dettarono spesso le decisioni assunte dall'istituzione,

---

<sup>50</sup> Cfr. Di Giacomo 1996.

per questo motivo è più opportuno parlare di *posizioni* in materia di restauro, piuttosto che di *cultura* del restauro.

Nel gennaio del 1932 il nuovo presidente dell'Accademia, l'architetto Gustavo Giovannoni, comunicò ai colleghi l'avvenuto inizio dei lavori di ricostruzione della sede di Via Bonella<sup>51</sup>, che nei primi mesi proseguirono alacramente: alla fine di marzo si prospettava come certo il termine previsto entro l'ottobre dello stesso anno<sup>52</sup> (figg. 9 a/b/c).



**Fig. 9a.** Lavori di demolizione e ricostruzione della sede dell'Accademia di San Luca in Via Bonella, 1932, AASL, Miscellanea Fotografie.

---

<sup>51</sup> AASL, Verbali delle sedute, a. 1932, *Verbale della seduta del Consiglio Accademico del giorno 7 gennaio 1932*.

<sup>52</sup> «La costruzione del medesimo [il nuovo edificio che avrebbe ospitato la sede accademica] procede in modo regolare e soddisfacente, sì da far ritenere che esso, naturalmente nella parte esteriore, potrà essere compiuto nel termine stabilito del 28 ottobre prossimo.» in AASL, Verbali delle sedute, a. 1932, *Verbale del Consiglio Accademico dell'adunanza del giorno 29 marzo 1932*.



**Fig. 9b.** Lavori di demolizione e ricostruzione della sede dell'Accademia di San Luca in Via Bonella, 1932, AASL, Miscellanea Fotografie.



**Fig. 9c.** Lavori di demolizione e ricostruzione della sede dell'Accademia di San Luca in Via Bonella, 1932, AASL, Miscellanea Fotografie.

Dovendo procedere alla demolizione dell'antica sede, gli Accademici provvidero a trasferire gli uffici amministrativi presso un locale in dotazione in Via del Babuino<sup>53</sup>, mentre le collezioni di dipinti e sculture vennero provvisoriamente depositate nella chiesa dei Santi Luca e Martina. È certo da ponderare il fatto che gli accademici che stabilirono di dare questa sistemazione alle opere sul finire del 1931 pensavano ad una provvisorietà ben più breve – considerando che la nuova sede sarebbe stata pronta entro l'ottobre del 1932 – e verosimilmente optarono per la conservazione nella chiesa accademica per evitare grandi spostamenti e pericolosi trasporti alle opere, che sarebbero state poi ricollocate in un ambiente attiguo, come prevedeva il progetto di Foschini. La costruzione della nuova sede andò però a sovrapporsi ad un altro progetto urbanistico, di ben più vasta portata, quello cioè della costruzione di Via dell'Impero, voluta dal governo fascista per celebrare se stesso attraverso l'esaltazione degli antichi fasti di quella Roma *caput mundi* che, attraverso nuovi scavi archeologici nella zona del Foro Romano e dei Fori Imperiali, si vantava di restituire al presente<sup>54</sup> (fig. 10).



**Fig. 10.** Roma, lavori di demolizione per la realizzazione di Via dell'Impero, 1931, AASL, Miscellanea Fotografie.

<sup>53</sup> AASL, Verbali delle sedute, a. 1932, *Verbale della seduta del Consiglio Accademico del giorno 7 gennaio 1932*.

<sup>54</sup> Cfr. Cederna 1981.

Il 28 dicembre 1932, il presidente dell'allora Reale Accademia, l'architetto Gustavo Giovannoni, non potendo partecipare alla riunione del Consiglio perché malato, inviò una lettera nella quale informava i colleghi dell'esito dello scambio epistolare intercorso fra lui stesso e il governo, rendendo noto che per decisione unilaterale da parte di Benito Mussolini sarebbero stati immediatamente interrotti i lavori di ricostruzione in Via Bonella e che l'Accademia di San Luca sarebbe stata definitivamente trasferita presso Palazzo Carpegna<sup>55</sup>.

La comunicazione arrivava dopo un intero anno di trattative con il governo, inaugurate da un articolo comparso su "Il Messaggero" il 21 aprile dello stesso anno<sup>56</sup> a firma di Antonio Muñoz e del senatore Corrado Ricci, in cui si riportavano le perplessità di Mussolini sulla convenienza di proseguire i lavori di ricostruzione della sede accademica. Tali dubbi si fondavano sull'inopportunità di elevare una nuova costruzione sul Foro di Cesare, appena scavato e restituito alla fruizione (e alla celebrazione). Inizialmente gli accademici, nelle loro riunioni interne, sottolinearono come il progetto fosse stato preventivamente autorizzato da tutti gli organi competenti, sia amministrativi, sia archeologici, ma la trattativa per conto dell'Accademia venne naturalmente assunta da Gustavo Giovannoni<sup>57</sup>, il quale, notoriamente vicino al regime, nel mese di giugno si era rivolto a Mussolini perorando la causa accademica, ma dichiarando altresì che l'istituzione si rendeva disponibile ad obbedire a qualsiasi decisione presa dal duce<sup>58</sup>. Giovannoni aveva messo così l'istituzione accademica in una posizione di sudditanza, impedendo un vero confronto fra le parti, che pertanto si risolse non solo con l'immediata interruzione dei lavori di costruzione della nuova sede – avvenuta appunto nel mese di giugno – ma addirittura con la decisione finale di trasferire definitivamente la sede dell'istituzione. Fu in seguito a questa improvvisa interferenza governativa che le opere accatastate provvisoriamente nella chiesa dei Santi Luca e Martina finirono col rimanervi in deposito per tre lunghi anni.

---

<sup>55</sup> AASL, Verbali delle sedute, a. 1932, *Verbale della seduta del Consiglio Accademico del giorno 28 dicembre 1932*.

<sup>56</sup> AASL, Verbali delle sedute, a. 1932, *Verbale della seduta del Consiglio Accademico del giorno 27 aprile 1932*.

<sup>57</sup> In AASL, Vol. 1932, Fasc. III/1/Arch. Giovannoni sono conservati molti documenti autografi di Giovannoni riguardanti la questione dello spostamento della sede accademica.

<sup>58</sup> AASL, Verbali delle sedute, a. 1932, *Verbale della seduta del Consiglio Accademico del giorno 13 giugno 1932*.



**Fig. 11a.** Roma, Opere della collezione dell'Accademia di San Luca in deposito nella Chiesa dei Santi Luca e Martina, Foto Luglielli 1931, AASL, Miscellanea Fotografie.



**Fig. 11b.** Roma, Opere della collezione dell'Accademia di San Luca in deposito nella Chiesa dei Santi Luca e Martina, Foto Luglielli 1931, AASL, Miscellanea Fotografie.



Le fotografie che ritraggono le opere depositate nella chiesa dei Santi Luca e Martina durante gli anni del trasloco (figg.11 a/b) mostrano dei pannelli lignei allestiti lungo tutta la navata, ai quali erano appesi molti dipinti, tra questi soprattutto i ritratti degli accademici, ma si distinguono anche paesaggi e nature morte<sup>59</sup> e diversi dipinti a soggetto sacro o mitologico, come *Susanna e i Vecchioni* di Lorenzo Nelli o la *Madonna con Bambino* di Sassoferrato o ancora la *Cena in Emmaus* e la *Cena in casa di Simone* di Benedetto Luti<sup>60</sup>. Molte altre opere, così come i volumi della biblioteca accademica, erano riposte dentro casse impilate lungo entrambi i lati delle navate. Tutta la parte presbiteriale, compresa la mensa d'altare, ospitava le sculture appartenenti alla collezione (fig. 11 c).



Fig. 11c. Roma, Opere della collezione dell'Accademia di San Luca in deposito nella Chiesa dei Santi Luca e Martina, Foto Luglielli 1931, AASL, Miscellanea Fotografie.

<sup>59</sup> Anonimo, *Paesaggio*, tempera su carta, inv. 273; Anonimo, *Paesaggio con figure e animali*, olio su tela, inv. 196; Ludovico Stern, *Fiori*, olio su tela, inv. 295.

<sup>60</sup> I dipinti identificabili attraverso le fotografie sono: Lorenzo Nelli, *Susanna e i Vecchioni*, olio su tela, inv.349; Sassoferrato, *Madonna con Bambino*, olio su tela, inv. 361; Achille Mazzotti, *Immacolata fra Adamo ed Eva*, olio su tela, inv. 126; Benedetto Luti, *Cena in casa di Simone*, olio su rame, inv. 292; Benedetto Luti, *Cena in Emmaus*, olio su rame, inv. 294; Guy Head, *Iride che porta sull'Olimpo l'acqua dello Stinge*, olio su tela, inv. 363; Laurent Pécheux, *Selene e Endimione*, olio su tela, inv. 318.



È piuttosto facile immaginare che la permanenza delle opere nell'ambiente umido della chiesa in condizioni espositive di scarsa sicurezza comportò dei danni cui si dovette porre rimedio al momento dell'inaugurazione della nuova sede.

Fu Giovanni Costantini, nel gennaio del 1934, a sottoporre ai colleghi pittori il delicato problema del restauro dei dipinti prima della loro collocazione nella nuova Galleria, spiegando che:

si tratta naturalmente del restauro pittorico, il quale, piuttosto che essere affidato al restauratore (che peraltro ha già provveduto all'opera di consolidamento dei colori ed alle rifoderature) dovrebbe invece esser fatto dagli stessi Accademici<sup>61</sup>.

Il nome del restauratore chiamato in precedenza ad operare sui dipinti e citato in questa occasione non è noto, ma si evince chiaramente che non si trattava di un accademico. Ad opporsi alla posizione di Costantini fu Giuseppe Cellini, che riteneva più opportuno incaricare del lavoro un restauratore:

il quale avendo speciale perizia, esattezza e pazienza, non v'è a temere che si lasci trasportare a farvi aggiunte arbitrarie, come lo potrebbe un artista<sup>62</sup>.

Cellini nutriva scarsa fiducia nella capacità di un pittore di non introdurre aggiunte o correzioni stilistiche ai dipinti in corso d'opera, centrando un punto di fondamentale importanza: il restauro non doveva essere considerato un'arte, in quanto tale sempre passibile di «arbitrarietà», ma doveva al contrario essere considerato uno specialismo tecnico, del quale solo un restauratore poteva avere, appunto, «speciale perizia». Dalla risposta di Costantini, che fece osservare «che in non poche occasioni anche i restauratori hanno danneggiato quadri, come può vedersi nelle pubbliche Gallerie»<sup>63</sup>, si comprende a pieno il senso della polemica del professore: un senso della competizione. Benché infatti egli specificasse di essere «soltanto animato da sentimenti di vivo interesse per le opere e per l'Accademia», è palese la volontà di sostenere la supremazia della propria classe di appartenenza, quella

---

<sup>61</sup> AASL, Verbali delle sedute, Anno 1934, *Verbale della Seduta della Classe di Pittura del 9 gennaio 1934*.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

dei pittori, forse anche perché probabilmente questi potevano contare, per i personali introiti economici, più sulle commissioni di restauri che sulle commissioni di opere proprie.

La linea vincente fu quella di Cellini, non solo in questa prima seduta riguardante l'argomento, durante la quale egli fu appoggiato dal collega Ferruccio Ferrazzi, ma anche nella successiva, tenutasi qualche settimana dopo. Anche in questo caso si assiste a posizioni che rivelano atteggiamenti diametralmente opposti in materia di conservazione. Da un lato c'era Gustavo Giovannoni, che partecipava alla riunione nonostante non appartenesse alla Classe di Pittura «per l'importanza dell'argomento e per la grave responsabilità della tutela del patrimonio artistico dell'Accademia»<sup>64</sup>, dall'altro i pittori Giovanni Costantini e Amedeo Bocchi, che raccomandavano il restauratore Francesco Galli, segnalato dai colleghi Tonnini e Ferrazzi. A loro avviso si poteva permettere ad un restauratore di intervenire sulle opere pittoriche della collezione con la consapevolezza «di non conoscere nè (*sic*) lui nè (*sic*) la sua opera», prassi piuttosto rischiosa, come infatti fece notare Giovannoni stesso, che propose, al limite, di affidare a Galli «un solo quadro d'importanza relativa per vederlo alla prova»<sup>65</sup>. È quasi scontato sottolineare come, ancora a questa data, il criterio che guidava la spinta verso la salvaguardia di un'opera – non solo dai danni causati dal tempo, ma anche da quelli causati dall'imperizia umana – fosse il giudizio di valore, in base al quale si poteva stabilire di sacrificare un dipinto «d'importanza relativa» per testare le capacità di un operatore.

Fu nuovamente Giuseppe Cellini a mostrarsi più scrupoloso dei colleghi, proponendo di coinvolgere un «tecnico specialista» che analizzasse preventivamente lo stato delle opere prima di conferire l'incarico degli eventuali restauri. Gli accademici pittori non solo non potevano, a suo parere, vantare le competenze necessarie ad operare un restauro, ma nemmeno quelle necessarie ad individuare quali fossero le opere su cui intervenire. Cellini propose a tal proposito di interpellare il proprio figlio, Pico, «esperto della materia, che sarebbe disposto a dare la sua opera disinteressatamente, come egli stesso farebbe, non come restauratore, sebbene abbia già eseguito lavori del genere soprat-

---

<sup>64</sup> AASL, Verbali delle sedute, Anno 1934, *Verbale della Seduta della Classe di Pittura del 5 febbraio 1934*.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

tutto per studiare la tecnica delle varie pitture, ma soltanto come consulente tecnico»<sup>66</sup>. La proposta venne accettata e, su insistenza di Giovanni, che auspicò «che l'esperimento si facesse quindi fare da persona della famiglia accademica, di cui si hanno ottime informazioni»<sup>67</sup>, si decise di affidare al giovane Pico non solo la selezione dei dipinti, ma anche il restauro di questi.

In seguito alle decisioni maturate nella riunione precedente, il 9 febbraio 1934 Pico Cellini operò la prima ispezione sulla collezione dell'Accademia di San Luca. Quattro sono i dipinti cui il verbale si riferisce esplicitamente: le due tavole di Bronzino raffiguranti *Sant'Andrea* e *San Bartolomeo*, il "San Luca di Raffaello", tutti e tre già compresi nell'elenco per i restauri del 1931, e l'affresco staccato di Guercino raffigurante *Venere e Amore*<sup>68</sup> (fig. 12 a).



**Fig. 12a.** Guercino, *Venere e Amore*, affresco staccato, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 430.

<sup>66</sup> AASL, Verbali delle sedute, Anno 1934, *Verbale della Seduta della Classe di Pittura del 5 febbraio 1934*.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> Guercino, *Venere e Amore*, affresco riportato su tela, cm 175x170 inv.430. L'opera, originariamente nella collezione Sacchetti, afferisce all'insieme dei dipinti aventi soggetti considerati licenziosi che, per volere di papa Leone XII, furono rimossi dalla Pinacoteca Capitolina e collocati nell'Accademia di San Luca tra il 1836 ed il 1845. Un nucleo di questi dipinti è oggi esposto nel ricostruito "Gabinetto riservato" della Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca. Cfr. Guarino 1992.

Dal verbale emerge chiaramente come in effetti fosse stato precedentemente operato un restauro almeno sulle due tavole di Bronzino, intervento di cui Pico Cellini evidenziava in quel frangente «i danni e i difetti». Non potendo garantire la propria opera per tutti i dipinti, egli si dichiarò disponibile ad eseguire intanto «il lavoro di ritocco» sulle due suddette tavole, che l'allestimento della nuova sede privilegiava molto nell'esposizione (fig. 7b), mentre per le altre opere suggerì soluzioni diverse.

Per il *San Luca* propose delle indagini radiografiche preventive a qualunque altro intervento – ma di questo si tratterà più oltre – mentre per il restauro dell'affresco di Guercino avanzò alcuni nomi di restauratori, tra cui quello de «lo Steffanoni» di Bergamo<sup>69</sup> e quello di Tito Venturini Papari.

Effettivamente Venturini Papari fu chiamato per eseguire il restauro dell'affresco staccato di Guercino raffigurante *Venere e Amore* (fig. 12 b).



Fig. 12b. Guercino, *Venere e Amore*, affresco staccato, dopo il restauro di Pico Cellini (1935), Roma, Gabinetto Fotografico Nazionale, E021289

<sup>69</sup> Gli Steffanoni (Giuseppe e i figli Fedele, Franco, e Attilio) costituirono una importante famiglia di restauratori specializzati nell'estrazione di affreschi, attiva in Lombardia tra XIX e XX secolo. Il capostipite Giuseppe fu diretto discepolo di Antonio Zanchi, uno dei restauratori più vicini al Conte Giovanni Secco Suardo. «Lo Steffanoni» citato da Pico Cellini, per questioni anagrafiche, deve essere uno dei tre figli, probabilmente Attilio. Cfr. Panzeri 1993 e 1996; Giannini 2013.

Egli era infatti a quel tempo un affermato esperto nel campo del restauro e della conservazione delle opere a fresco e, più in generale, appassionato studioso delle tecniche artistiche sia dell'età antica, sia di quella moderna e fu autore di alcuni dei maggiori restauri intrapresi in Italia nel primo trentennio del Novecento su pitture murali. L'opera venne effettivamente restaurata nel corso dello stesso 1934. Le condizioni conservative si presentavano disastrose, lo stesso restauratore definì il dipinto «minacciato da prossima rovina»<sup>70</sup>. Le operazioni furono sia di tipo meccanico – rimozione del supporto ligneo cui era stato fissato e trasporto su nuova tela con telaio in legno – sia di tipo pittorico – reintegrazione e «ravvivamento del colore»<sup>71</sup>.

La linea vincente, nella *querelle* relativa al ruolo dei restauratori, si dimostrò infine quella proposta da Giuseppe Cellini. Nonostante l'impossibilità, al momento, di ricostruire con esattezza tutti i restauri condotti in quel frangente sui dipinti accademici, è dato certo che ad eseguirli furono Pico Cellini e Venturini Papari, come emerge chiaramente dai documenti conservati<sup>72</sup>. Il primo, ad esempio, contestualmente ai due Bronzino restaurò la tela raffigurante la *Madonna con angeli musicanti* di Anton Van Dyck<sup>73</sup>, con un intervento che dovette comprendere la chiusura delle estese lacune, concentrate in particolare nella parte superiore, sul fondo bruno del dipinto, come ha rivelato un recente restauro nel corso del quale sono state eliminate le tracce dell'intervento degli anni Trenta (figg. 13 a/b/c).

---

<sup>70</sup> AASL, Vol. 1938, Tit. III/3/Prof. Tito Venturini Papari.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> Nel corso della prima adunanza generale presso la nuova sede di Palazzo Carpegna (19 aprile 1934), il Presidente Gustavo Giovannoni ringraziò gli accademici Giovanni Costantini, Vincenzo Coromaldi e Federico Hermanin per essersi occupati de «la sistemazione dei quadri nella galleria e la decorazione e l'arredamento delle sale» e riferì «sui lavori di ristauo di alcuni dei più pregevoli quadri eseguiti con diligenza e perizia dai proff.ri Pico Cellini e Venturini Papari». AASL, Verbali delle Sedute, Anno 1934, *Verbale Adunanza Generale 19 aprile 1934*.

<sup>73</sup> Anton Van Dyck, *Madonna con Bambino e angeli musicanti*, olio su tela, inv. 334. Il dipinto entra nelle collezioni accademiche grazie al lascito del pittore Domenico Pellegrini, morto nel 1840. Il restauro eseguito da Pico Cellini è testimoniato da una lettera inviata dal padre Giuseppe all'Accademia di San Luca nell'aprile 1953 (AASL, Vol. 1935, Tit. III-3).



**Fig. 13a.** Anton Van Dyck, *Madonna con angeli musicanti*, olio su tela, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 334. Fotografia precedente al restauro del 2010.



**Fig. 13b.** Anton Van Dyck, *Madonna con angeli musicanti* dopo il restauro di Pico Cellini (1938) Roma, Gabinetto Fotografico Nazionale, E021286



Fig. 13c. Anton Van Dyck, *Madonna con angeli musicanti*, dopo la rimozione dell'intervento di Pico Cellini (2010).

Proprio il rapporto intercorso fra Venturini Papari e gli accademici, però, dimostra che l'avversione nei confronti di una professionalità specifica quale quella del restauratore rimase intatta nel pensiero degli accademici operanti negli anni Trenta e solleva il sospetto che la sua chiamata non sia da considerare un'attestazione di stima nei suoi confronti, ma più probabilmente una cieca fiducia nei consigli di Pico Cellini, considerato, come già esposto, «persona della famiglia accademica»<sup>74</sup>, nonché, forse, un ossequio all'opinione di Federico Hermanin, in quel periodo soprintendente alla Galleria accademica, noto committente di Venturini Papari. Lo scontro poco dopo verificatosi tra il restauratore e l'Accademia, ricostruibile attraverso un fitto carteggio, dimostra inoltre come le opinioni interne fossero varie e spesso divergenti. I documenti conservati rivelano che la collaborazione fra Venturini Papari e l'Accademia di San Luca iniziò prima del 1934, cioè nel 1930, quando gli fu allogato il restauro dell'*Autoritratto*

---

<sup>74</sup> AASL, Verbali delle sedute, Anno 1934, *Verbale della Seduta della Classe di Pittura del 5 febbraio 1934*.

di Domenico Pellegrini<sup>75</sup> (fig. 14), che egli condusse insieme a Lorenzo Cecconi Principi.



**Fig. 14a.** Domenico Pellegrini, *Autoritratto*, tecnica mista su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 338.

In discussione, soprattutto nel caso di opere ritenute di minor pregio, non erano mai le metodologie di restauro, ma solo la fama dei restauratori chiamati e, a lavoro terminato, i risultati, laddove per risultati paiono intendersi le condizioni estetiche in cui veniva a trovarsi l'opera. In questo caso specifico, presentando l'autoritratto di Pellegrini una fenditura di circa 20 centimetri, che i professori accademici giudicarono dovuta alla vecchia foderatura, venne stabilito che «il dipinto debba essere sfoderato e rifoderato e che con la punta del pennello si debbano eventualmente ritoccare le mancanze»<sup>76</sup>.

<sup>75</sup> Domenico Pellegrini, *Autoritratto*, tecnica mista su tela, cm 74x62, inv. 338.

<sup>76</sup> AASL, Verbali delle sedute, anno 1930, *Verbale della seduta della classe di Pittura del 29 gennaio 1930*.



La decisione venne assunta «su proposta del prof. Venturini Papari»<sup>77</sup> e l'autorizzazione finale espressa da Hermanin, soprintendente alle gallerie accademiche, che risulta in questa occasione avere invitato a presenziare alla riunione in cui si sarebbe discusso dei restauri pittorici da operare i restauratori Venturini Papari, Pico Cellini e Vito Mamelì. Le indicazioni sulle prassi di restauro annotate nei documenti si riducono a quanto appena descritto. Due fattori sono però da tenere in considerazione: il primo di carattere generale, il secondo specifico. La considerazione di carattere generale riguarda il rapporto fiduciario ad effetto domino che sempre – salvo in rarissime eccezioni riguardanti opere ritenute estremamente importanti – caratterizzava le decisioni in materia di restauro all'interno dell'Accademia: una volta nominato un soprintendente alle pitture della galleria accademica, questi aveva certo l'obbligo di aggiornare i colleghi sull'avanzamento dei lavori, ma gli era conferita una larga autonomia decisionale e generalmente ad essere valutati collegialmente erano più che altro i costi degli interventi. A sua volta, era spesso il soprintendente a proporre ai colleghi il nominativo di un suo restauratore di fiducia, sottoponendolo ad un voto che molto spesso costituiva una ratifica *pro forma*. Questo atteggiamento è consolidato almeno dal XVIII secolo e perdura lungo tutta la storia dell'istituzione accademica. Di conseguenza, sono ipotizzabili discussioni riguardanti la prassi degli interventi avvenute presumibilmente in forma orale e privata fra i soprintendenti e gli operatori addetti al restauro, di cui purtroppo non può rimanere traccia documentaria. Tale supposizione si sposa peraltro col documentato rapporto esistente fra Venturini Papari e Hermanin.

Il fattore di carattere specifico, invece, riguarda l'appartenenza dell'opera in esame alla collezione dei ritratti di accademici, che, come si esporrà più oltre, costituisce in certo senso un capitolo a sé nella storia delle posizioni assunte dall'Accademia in materia di restauro.

Già in questa prima occasione Venturini Papari, terminato il restauro, comunicò agli accademici la propria volontà di offrire la prestazione gratuitamente, circostanza che non venne accettata di buon

---

<sup>77</sup> *Ibidem*.

grado dai membri dell'istituzione<sup>78</sup>. La tradizione accademica prevedeva l'offerta di restauri da parte dei propri membri – celebre è ad esempio il caso del restauro del “*San Luca di Raffaello*” offerto all'Accademia da Vincenzo Camuccini durante il proprio principato<sup>79</sup> – ed è forse per timore che il restauratore avanzasse pretese in tal senso che gli accademici decisero di rifiutare il cortese gesto.

Nel maggio del 1934 la circostanza tornò a ripetersi: Venturini Papari, concluse le operazioni sull'affresco di Guercino, rifiutò l'onorario da parte degli accademici, i quali decisero in questo caso di accettare l'offerta<sup>80</sup>.



**Fig. 15.** Tiziano Vecelio (attr.), *Ritratto di Ippolito Riminaldi*, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 694.

<sup>78</sup> AASL, Verbali delle Sedute, Anno 1930, *Verbale della seduta del Consiglio Accademico del giorno 10-6-1930*.

<sup>79</sup> Cfr. Giacomini 2007, pp.35-36.

<sup>80</sup> AASL, Verbali delle Sedute, Anno 1934, *Verbale seduta consiglio di presidenza del 16 maggio 1934*.

Ancora, nel 1936 vennero affidati al restauratore il *Ritratto di Ippolito Riminaldi*, attribuito a Tiziano, da poco entrato nella raccolta accademica<sup>81</sup> (fig. 15), e un non meglio indicato dipinto di Tranquillo Cremona, credibilmente identificabile con il *Ritratto di donna*<sup>82</sup> (fig. 16), di cui il restauratore operò il fissaggio dell'imprimitura, la foderatura e la reintegrazione pittorica.



Fig. 16. Tranquillo Cremona, *Ritratto di donna*, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 702.

Fu proprio in occasione della richiesta di parcella da parte degli accademici che Venturini Papari svelò il movente della gratuità dei suoi interventi: il desiderio di essere eletto accademico, cui i membri dell'istituzione risposero con un fermo diniego. Dopodiché ebbe inizio la lunghissima polemica che vide affrontarsi appunto il restauratore, che

---

<sup>81</sup> Tiziano (attr.), *Ritratto di Ippolito Riminaldi*, olio su tela, cm 93x113, inv. 694. Il dipinto entra nelle collezioni accademiche alla fine del 1934 attraverso il lascito dell'accademico Barone Michele Lazzaroni.

<sup>82</sup> Il *Ritratto di donna*, olio su tela, cm 66x49, inv. 702 è l'unico dipinto di Tranquillo Cremona presente nell'odierna collezione dell'Accademia di San Luca. Gli inventari più antichi non citano altre opere del medesimo autore.

ambiva alla nomina ad accademico, e i rappresentanti dell'istituzione, che, manifestamente, non avevano alcuna intenzione di ammettere nel consesso un restauratore.

Le motivazioni che potevano portare, negli anni Trenta del Novecento, un restauratore di chiara fama ad ambire tanto appassionatamente alla nomina ad accademico di San Luca<sup>83</sup> potrebbero risiedere nella semplice volontà di aggiungere un'onorificenza a quelle già maturate nel corso della lunga e prosperosa carriera – ricordiamo che a quella data il restauratore era in età avanzata – oppure, in modo più complesso e passibile di disamina, potrebbero affondare le proprie radici in quel momento di straordinaria vitalità vissuto dall'antica istituzione romana durante il ventennio fascista. Il regime, infatti, per ragioni che possiamo facilmente intuire – volontà di omologazione del gusto, urgenza di impiegare l'arte a fini propagandistici, necessità di controllo – fu foriero di attenzioni nei confronti dell'Accademia. Da tenere in maggiore stima è anche però la circostanza della richiesta, avanzata da Venturini Papari tra il 1901 ed il 1902 al Ministero dell'Educazione Pubblica, di istituire una cattedra di restauro nelle scuole d'arte, proposta che denota da parte del restauratore la ferma convinzione della necessità di inserire la pratica del restauro tra le discipline accademiche. Forse anche in virtù di questo progetto, il restauratore sperava, una volta divenuto accademico di San Luca, di trovare appoggi interni al fine di perorare la causa non più a titolo personale, bensì a nome di un'insigne istituzione<sup>84</sup>.

Le ragioni che mossero il diniego dei membri dell'Accademia sono invece scritte a chiare lettere in una missiva inviata dall'allora presidente, il pittore Pietro Gaudenzi, al restauratore:

---

<sup>83</sup> Nella biblioteca accademica sono presenti tre volumi a firma di Tito Venturini Papari: due traduzioni di classici, *Gli idilli e i frammenti* di Leone Sbirmeo e *Le odi olimpiche* di Pindaro (1932) e il trattato steso dal restauratore nel 1928, summa dei propri studi sulle tecniche artistiche dell'antica Roma: *La pittura ad encausto al tempo di Augusto*. La presenza dei tre volumi, databili peraltro a date contemporanee alla collaborazione di Venturini Papari con l'Accademia di San Luca, porta a pensare che anche questi siano stati doni volti ad ottenere la benevolenza dei membri dell'istituzione romana.

<sup>84</sup> Cfr. Merlonghi 2003, p. 165.

la Classe della Pittura nel discutere il suo nome non ha, ne son certo, affatto voluto disconoscere i Suoi altissimi meriti, ma ha voluto affermare un principio, cioè quello che l'arte nobilissima del restauro di dipinti è cosa diversa da quella della pittura vera e propria<sup>85</sup>.

Ad alimentare l'illusione di Venturini Papari, stando al suo resoconto dei fatti, sarebbero state le parole di Giovannoni, che avrebbe affermato di considerare il restauratore un benemerito dell'Accademia e che da lui avrebbe preso in consegna i documenti utili a dimostrare tale circostanza<sup>86</sup>. In effetti, lo stesso Gaudenzi specificava, a proposito della posizione espressa dalla maggioranza degli accademici, che: «la tesi è discutibilissima ed io non la divido, e credo anzi che risponda a quel criterio esageratamente conservatore di criteri sorpassati, per cui, ad esempio, fino a poco tempo fa in detta classe neanche erano ammessi pittori paesisti» e ancora, nell'esortare Venturini Papari a non sentirsi offeso: «Ella rimane il vero Maestro nell'Arte del restauro anche se per ora a questa non si dà diritto di cittadinanza nell'Accademia di San Luca.

Le affermazioni appena riportate testimoniano la presenza di una forte corrente interna all'Accademia per la quale il restauro era una sorta di genere della pittura, una produzione minore, ma pur sempre artistica. Il problema per Gaudenzi non consisteva nel ritenere quella del restauratore una professionalità distinta, bensì meno qualificata. In quest'ottica è da leggersi come estremamente autonoma la posizione di Giuseppe Cellini, che considerava i restauratori come unici possessori della «perizia» necessaria a restaurare le opere, ponendoli in posizione di alterità e non di competizione con i pittori. Più confusa appare invece la posizione contraria: il restauratore non poteva essere considerato un pittore, ma un pittore – stando ad esempio alle pretese di Costantini – poteva operare dei restauri. Si amplifica il sospetto che le posizioni più conservatrici scaturissero in parte da una volontà di difesa di una classe, quella dei pittori, che vedeva già la propria posizione sociale minacciata dall'avanzata della critica, destinata a sostituirla in molti degli ambiti che un'antica tradizione le aveva concesso di presiedere.

---

<sup>85</sup> AASL Vol. 1938 Tit.III 3/Prof. *Tito Venturini Papari*. Il testo è tratto da una minuta senza data, riferibile comunque al 1938.

<sup>86</sup> *Ivi*, lettera datata 27 marzo 1938.

## 2.2. 1938 *La questione del restauro dei ritratti*

Si è visto come la metà degli anni Trenta sia stata caratterizzata, all'interno dell'istituzione accademica, da un dibattito che sembrava avere avuto come esito la decisione di affidare i restauri dei dipinti ai restauratori piuttosto che ai pittori membri del consesso. Solo qualche anno dopo, però, avvenne un apparente improvviso cambio di rotta: nel 1938 ben centotrenta dei dipinti che costituiscono la collezione dei ritratti degli accademici di San Luca vennero affidati, per la pulitura, a Vittorio Cusatelli<sup>87</sup>, allievo e assistente del pittore Carlo Siviero presso l'Accademia di Belle Arti di Ripetta. Le attuali conoscenze sulla vicenda artistica e biografica di Cusatelli portano ad escludere una successiva attività di restauro nel corso della sua carriera<sup>88</sup>; colpisce perciò il ritorno all'affidamento di opere ad un pittore non specializzato come restauratore. Il tramite del contatto fra Cusatelli e l'Accademia fu senza dubbio Siviero, ed è certo da tenere in considerazione il già citato meccanismo di assegnazione fiduciaria che caratterizzava le dinamiche di impiego all'interno dell'istituzione romana, tanto più che il pittore giocò un ruolo di primo piano in Accademia, come dimostrano anche solo i suoi due mandati come presidente. A tal proposito, è da ponderare l'orientamento di Siviero stesso in materia di restauro: egli, pittore proveniente dalla grande tradizione della scuola napoletana dell'Ottocento, imparò a restaurare dal maestro Tommaso Celentano e fu molto attivo in questa mansione a Napoli e a Roma nella prima metà del Novecento. Il restauro era per lui una branca della pittura e, negli anni cruciali dell'aspro dibattito che contrapponeva la tradizione del restauro artistico all'avanguardismo del restauro scientifico, egli mai sentì l'esigenza di prendere posizione sul piano teorico.

---

<sup>87</sup> AASL, Verbali delle sedute, Anno 1938, *Verbale dell'adunanza del Consiglio di Presidenza del 9 giugno 1938*.

<sup>88</sup> Non sono stati rintracciati documenti o pubblicazioni che attestino un'attività di Vittorio Cusatelli come restauratore. La figlia ed erede, Vittoria Cusatelli, ha escluso che il padre possa aver operato restauri nel corso della sua carriera artistica.

L'attuazione di restauri collettivi per i ritratti della collezione accademica non era fatto nuovo a quella data. Ad esempio nel 1671 risultano delle spese per «acomodar le cornici de li ritratti» «per tingere le cornici delli ritratti» e «per olio di noce per dare sopra alli ritratti»<sup>89</sup>, mentre l'anno successivo il falegname Vincenzo Butio ricevette un compenso per «tirare sule tavole li ritratti di pittori»<sup>90</sup>; nel 1756 il custode accademico fece «accomodare e ripulire li ritratti antichi de nrd.i Accademici esistenti nel salone»<sup>91</sup>; ancora, nel 1888 risulta un ordine di pagamento di 300 Lire «al Sig. Pietro Cecconi Principi per foderatura di 71 ritratti»<sup>92</sup>. Anche le cornici erano molto spesso oggetto di sistemazioni e cambiamenti, con conseguenti effetti sulla storia conservativa delle opere. I pochi interventi appena citati e selezionati fra molti a scopo esemplificativo attestano l'attuazione di frequenti interventi di manutenzione sui ritratti, spesso eseguiti in modo sommario e legato a delle contingenze.

Gli studi sulla collezione dei ritratti di artisti dell'Accademia di San Luca<sup>93</sup> hanno dimostrato come la formazione, l'incremento e la conservazione di questa parte della collezione, che vanta ad oggi più di cinquecento pezzi, siano sempre stati legati alla volontà di affermare il primato culturale e sociale dell'accademia romana, costituendo un palinsesto visivo ad illustrazione dell'auto-revolezza dell'istituzione che, proprio in forza del proprio prestigio basato su una longeva tradizione, mirava ad assumere un crescente peso sociale, quindi politico (fig. 17).

---

<sup>89</sup> AASL, Vol. 42A, spese del 16 ottobre 1671.

<sup>90</sup> AASL, Vol. 42A, p. 215v.

<sup>91</sup> AASL, Vol. 51, p. 88v.

<sup>92</sup> AASL, B. 116d.

<sup>93</sup> Cfr. Susinno 1974, Incisa della Rocchetta 1979 e Marzinotto 2011.



Fig. 17. Ripresa parziale della Sala delle Congregazioni dell'Accademia di San Luca nella sede di Via Bonella, 1931 AASL, Miscellanea Fotografie. Si nota in alto la stringa di ritratti degli accademici.

A dimostrazione di ciò, le evidenze documentarie palesano che in occasione di manifestazioni pubbliche, come l'annuale festa di San Luca o le premiazioni legate ai concorsi per i giovani artisti, si tendesse a sottoporre la serie ad interventi conservativi e di riordino. È chiaro, quindi, che, nella storia oscillante fra posizioni diverse sulla teoria del restauro, si inserisce con le sue peculiari caratteristiche la *questione* dei ritratti, da trattarsi in certo senso *a latere* rispetto alla storia conservativa degli altri dipinti.

Poiché nel 1938 l'allestimento della nuova sede accademica era ancora in corso, l'intervento di Cusatelli potrebbe inserirsi su questa scia, a dimostrazione della considerazione delle effigi come immagini più che come vere e proprie opere d'arte, di cui importava conservare la leggibilità funzionale alla lettura d'insieme della serie, tanto più che, come suggeriscono le parole di Gaudenzi riportate nel paragrafo precedente a proposito di Venturini Papari, il ritratto ancora a questa data poteva essere vittima della divisione gerarchica fra i generi.



Gli studi hanno evidenziato come, tra Seicento e Settecento, la collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca fosse diventata una raccolta-palimpsesto, un serbatoio di modelli cui attingere per la raffigurazione degli artisti del passato<sup>94</sup>. Si potrebbe allora ipotizzare che la scelta del più vicino allievo di un affermato e riconosciuto ritrattista, Siviero appunto, non fosse maturata semplicemente nell'alveo di un atteggiamento clientelare, ma che viceversa potesse avere avuto come movente un ricercato restauro artistico, capace di restituire ai ritratti le peculiarità stilistiche legate ai modi del loro autore o quantomeno della loro epoca, certamente offuscate dal tempo e dai reiterati interventi di pulitura e ritocco.

Intervenire sulle effigi significava indubbiamente, come si è spiegato, confrontarsi con una parte della collezione costantemente sottoposta ad interventi di ogni tipo: adattamento, pulitura, aggiornamento, verniciatura, trasporto, risarcimenti e, come è attestato in alcuni casi, perfino riutilizzo della tela per sovrapporre un nuovo ritratto. La complessità della storia conservativa di cui è stato oggetto questo nucleo è stata suffragata dalle evidenze riscontrate durante gli interventi di restauro operati su di essi nel corso dell'ultimo decennio. Innanzitutto è ormai dimostrato che, nel corso del XVII secolo, i cartigli che indicano nome, professione e anno di morte, furono uniformati, adeguandoli al gusto dell'epoca, dunque molti dei ritratti realizzati anteriormente recano tracce del cartiglio più antico sotto la superficie.

Le relazioni dei recenti restauri evidenziano per di più interventi precedenti estremamente invasivi: ad esempio, una buona parte delle tele – quelle destinate all'esposizione nei locali accademici – furono ad un certo momento malamente inchiodate su delle tavolette. Ne è esempio il ritratto di Domenico Fontana<sup>95</sup>, che, restaurato nel 1999, riportava appunto la «tela applicata su tavoletta in modo precario»<sup>96</sup>, nonché gravi lacerazioni ai bordi della tela, un'importante crettatura e delle cadute di colore dovute a pesanti ritocchi ad olio non aderenti, come ben dimostra la documentazione fotografica del restauro (figg. 18 a-c).

---

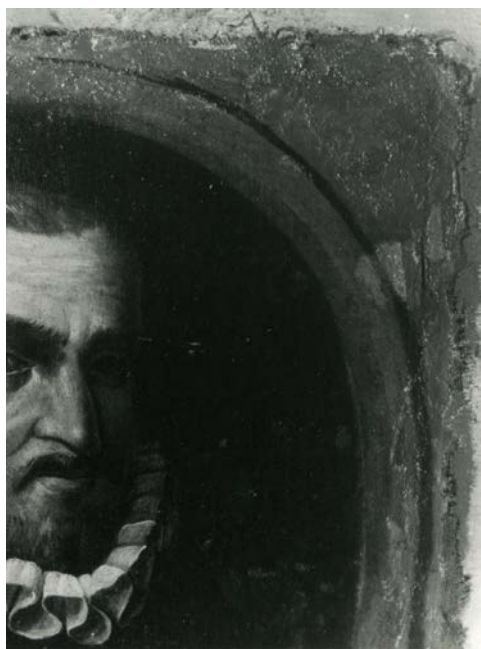
<sup>94</sup> Cfr. Marzinotto 2011, p. 208 e relativa bibliografia.

<sup>95</sup> Anonimo, *Ritratto di Domenico Fontana*, olio su tela, cm 70x53, inv. 756.

<sup>96</sup> AASL, *Restauri*, relazione di Enzo Pagliani, maggio-giugno 1999.



**Fig. 18a.** Battistello Caracciolo, *Ritratto di Domenico Fontana*, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 756, prima del restauro del 1999.



**Fig. 18b.** Battistello Caracciolo, *Ritratto di Domenico Fontana*, particolare prima del restauro del 1999.



Fig. 18c. Battistello Caracciolo, *Ritratto di Domenico Fontana*, durante la pulitura del 1999.

A dimostrazione della prioritaria esigenza di mantenere completamente e godibilmente leggibili le effigi dei celebri predecessori stanno i risarcimenti mimetici che puntualmente vengono individuati sulla serie dei ritratti, quando sottoposti a nuovi restauri. Vasti ritocchi, debordanti i confini delle lacune, sono emersi ad esempio nel corso del recente restauro del gruppo di dodici tele di ritratti di santi artisti di scuola di Carlo Maratti<sup>97</sup>, una delle quali pure applicata su tavola con chiodi inseriti dalla parte anteriore<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> Si tratta delle effigi dei santi o beati Nicodemo, Castorio, Claudio, Sinfioriano, Nicostrato, Lazzaro, Metodio, Dunstano, Felice di Alois, Fra' Angelico, Giacomo Grisienger, Maddalena de' Pazzi, realizzati nel 1700 con la regia di Carlo Maratti ad opera della sua bottega, restaurati nel 2013.

<sup>98</sup> Si tratta del ritratto di San Sinfioriano, olio su tela, inv. 113. Per i dati tecnici di restauro cfr. [http://www.accademiasanluca.eu/it/restauro/schede\\_restauri/archive/cat\\_id/1608/id/1613/san-sinfioriano-martire](http://www.accademiasanluca.eu/it/restauro/schede_restauri/archive/cat_id/1608/id/1613/san-sinfioriano-martire) (20 maggio 2014).



Fig. 19. Anonimo, *Ritratto di Antonio D'Este*, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 509, prima del restauro del 2010.



Fig. 20. Anton Von Maron, *Ritratto di Tommaso Jenkins*, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 477, prima del restauro del 2010.

Le effigi di Antonio D'Este e di Tommaso Jenkins (figg. 19-20) presentavano nel 2010 molte abrasioni, ritocchi anche di ampie parti e stuccature debordanti sulla pellicola pittorica originale, a dimostrazione di un trattamento disinvolto delle lacune<sup>99</sup>. Ancora, nel ritratto di Gaspare Landi, opera di Francesco Podesti, «la giacca scura ed il foulard erano stati quasi completamente ridipinti in un vecchio restauro in cui si era cercato di coprire la pellicola pittorica originale del tutto abrasa»<sup>100</sup> (fig. 21).



**Fig. 21.** Francesco Podesti, *Ritratto di Gaspare Landi*, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 269.

Nel 1938, dunque, poco dopo le discussioni relative al restauro dei capolavori della collezione che avevano infine sancito la necessità di rivolgersi ad operatori specializzati, si ripropose una commissione di

<sup>99</sup> Giuseppe Cesari detto Cavalier D'Arpino, *Autoritratto*, olio su tela, cm 66x50, inv. 546; Anonimo, *Ritratto di Antonio D'Este*, olio su tela, cm 62x50, inv. 509; Anton Von Maron, *Ritratto di Tommaso Jenkins*, olio su tela, cm 66x50, inv. 477. I tre ritratti sono stati restaurati nel 2010 e le informazioni riportate provengono da F. Porzio, *Relazione di restauro*, in AASL, *Restauri*.

<sup>100</sup> Francesco Podesti, *Ritratto di Gaspare Landi*, olio su tela, cm 61x50, inv. 269. Si veda F. Porzio, *Relazione di restauro*, 6 dicembre 2004, in AASL, *Restauri*.

restauro seriale per i ritratti, affidati ad un non-restauratore. Che questo avvenisse per una peculiare considerazione della serie delle effigi rispetto al resto della collezione pare manifesto. Resta da capire a fondo se la scelta di Cusatelli fosse frutto di un'intenzionale volontà mimetica nei confronti di questo intervento o se, piuttosto, non fosse frutto di disinteresse per la consistenza materica dei ritratti, considerati immagini più che opere d'arte. Sintomatico è di certo il fatto che nessun dibattito fu avviato in questo momento nel consesso accademico e appurata è la distanza fra le scelte interne all'Accademia e quanto contemporaneamente veniva a maturazione in Italia sul piano critico e metodologico.

### **2.3. 1941 -1945 La conservazione dei dipinti durante il secondo conflitto mondiale**

Già nell'ottobre del 1935, con una lettera riservata, il Soprintendente – ed accademico di San Luca – Federico Hermanin trasmetteva al presidente Arnaldo Zocchi l'elenco delle opere appartenenti alla collezione dell'Accademia romana che erano state selezionate dal Ministero per l'Educazione Nazionale per essere trasportate «in luogo sicuro» in caso di reale minaccia di offese nemiche sulla città. Secondo le disposizioni ministeriali per la tutela delle opere d'arte mobili in periodo bellico, il materiale artistico era stato suddiviso in tre categorie, comprendenti un primo insieme di opere ritenute di maggior pregio, che sarebbero state portate in caso di pericolo presso ricoveri esterni alle sedi di conservazione<sup>101</sup>. Hermanin inviava dunque all'Accademia di San Luca un elenco nel quale erano comprese, evidentemente, le opere ritenute più importanti tra quelle che formavano la collezione. Il funzionario chiedeva pertanto l'approvazione della lista da parte dell'istituzione proprietaria dei dipinti e dichiarava la propria disponibilità ad accogliere altre opere nell'elenco, su segnalazione dell'Accademia stessa<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> Nella ormai abbastanza nutrita bibliografia relativa alla conservazione del patrimonio artistico italiano durante il secondo conflitto mondiale, si segnalano qui alcuni interventi piuttosto recenti, rimandando alle note degli stessi per una bibliografia più estesa: De Angelis 2009, Nicita 2010 e Rinaldi 2011, nonché alle fonti, cioè i testi redatti dai protagonisti delle campagne di salvataggio delle opere a quel tempo, cfr. ad esempio Nogara 1945 e Lavagnino 1946.

<sup>102</sup> AASL, Vol. 1935, Tit. III-3, lettera del 4 ottobre 1935 a firma di Federico Hermanin

Pochi giorni dopo Zocchi rispondeva dando parere positivo alla lista<sup>103</sup>. L'elenco conteneva:

Tiziano (attr.), *Ritratto di Orazio* [Ippolito] *Riminaldi*;

Piazzetta, *Giuditta e Oloferne*;

Van Dyck, *Madonna degli Angeli*;

Raffaello, *Putto con festone*;

Barocci, *Riposo nella fuga in Egitto*;

Tiziano, *S. Girolamo*;

Raffaello, *San Luca*;

Jacopo Bassano, *l'Annuncio ai pastori*;

Pier Francesco Tola [Mola], *La vecchia che fila*;

Baciccìa, *Ritratto di Clemente IX*;

Baciccìa, *Maschera di Michelangelo*;

Vigèl [Vigée] Le Brun, *Autoritratto*

Nella lista è interessante notare la presenza, accanto ai nomi di artisti come Tiziano e Raffaello, di opere meno prevedibili all'interno di una selezione tanto ristretta. Figura ad esempio il ritratto di Clemente IX di Giovan Battista Gaulli<sup>104</sup> (fig. 22), artista di cui era ancora in corso la ricostruzione critica dell'opera così come ancora in corso era la rivalutazione della produzione artistica sei e settecentesca italiana dopo la condanna di stampo crociano, nonostante l'apertura data dalla mostra sul Sei e Settecento del 1922<sup>105</sup>. Il ritratto del pontefice di proprietà dell'Accademia non era nemmeno stato selezionato per la mostra di Roma Seicentesca, tenuta nel 1930, peraltro curata tra gli altri da Hermanin, in cui una sezione era dedicata proprio ai ritratti, ma è pur vero che vi era stato invece esposto il ritratto di Clemente IX, sempre opera di Gaulli, della Collezione Rospigliosi<sup>106</sup>.

---

in qualità di Soprintendente alle Gallerie ed alle opere d'arte medievale e moderna della provincia di Roma. Cfr. Appendice n.1.

<sup>103</sup> *Ivi*, lettera del 14 ottobre 1935 a firma di Arnaldo Zocchi.

<sup>104</sup> Giovan Battista Gaulli, *Ritratto di Clemente IX Rospigliosi*, cm 67,2x52, inv. 305.

<sup>105</sup> Cfr. Mostra della pittura 1922.

<sup>106</sup> Cfr. *Mostra di Roma 1930*, pp. 12-13.



Fig. 22. Giovan Battista Gaulli, *Ritratto di Clemente IX Rospigliosi*, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 305.



Fig. 23. Elisabeth Vigée Le Brun, *Autoritratto*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 342.



Colpisce inoltre l'inserimento dell'autoritratto di Elisabeth Vigée Le Brun<sup>107</sup> (fig. 23), artista la cui fortuna critica nel paese d'origine si manifestò ben presto<sup>108</sup>, anche grazie alla precoce pubblicazione dei suoi *Souvenirs*<sup>109</sup>, i diari attraverso i quali seppe raccontare al mondo la Rivoluzione Francese dalla prospettiva di un'artista di corte. Il ritratto della pittrice, che non pare avere avuto una fortuna italiana tanto vasta da giustificare l'inserimento in questa lista, dovette effettivamente essere considerato per molto tempo un pezzo importante all'interno della collezione, probabilmente in quanto ricercato dagli amatori stranieri, come sembrerebbe dimostrare un volumetto contenente una breve guida alla collezione, edito in inglese negli anni Sessanta, dove tra le pochissime illustrazioni compare proprio l'autoritratto della pittrice francese<sup>110</sup>.

Alcune circostanze sono comunque da tenere in considerazione nel trattare criticamente questo elenco: le attribuzioni dei dipinti della collezione dell'Accademia di San Luca erano allora ancora quelle ottocentesche, ritenute non completamente attendibili, tanto che si auspicava una campagna finalizzata a creare un nuovo catalogo con attribuzioni aggiornate. Questo in parte potrebbe spiegare l'esclusione, da parte di Hermanin, profondo conoscitore della collezione, di alcuni pezzi con attribuzioni già all'epoca messe in discussione. L'inclusione, al contrario, di opere che stonano con quella che si ritiene essere stata la fortuna dei loro autori in quel momento dovrebbe far vacillare le rigide griglie entro le quali incaselliamo normalmente la fortuna critica di determinati artisti. I dipinti in elenco, tralasciando il *San Luca* e le due opere presunte di Tiziano, che si inserivano nella lista per i nomi altisonanti degli autori, erano opere evidentemente ritenute di qualità. Il ritratto di Riminaldi di Tiziano (fig. 15) e *Giuditta e Oloferne* di Piazzetta<sup>111</sup> (fig. 24), si consideri, erano acquisizioni recentissime, provenienti dalla donazione del barone Michele Lazzaroni all'Accademia, avvenuta nel 1934<sup>112</sup>.

---

<sup>107</sup> Elisabeth Vigée Le Brun, *Autoritratto*, cm 59x42, inv. 342.

<sup>108</sup> La prima monografia sull'artista è del 1890, cfr. Pillet 1890, seguita da uno studio critico del 1914, cfr. Hauteceur 1914.

<sup>109</sup> Ed. it. Vigée Lebrun 2006, cfr. Mazzocca 2004.

<sup>110</sup> *The Academy* 1867.

<sup>111</sup> Giovan Battista Piazzetta, *Giuditta e Oloferne*, olio su tela, cm 98x83, inv. 693.

<sup>112</sup> La donazione fu resa nota dalla pubblicazione di Berti Toesca 1935.



Fig. 24. Giovan Battista Piazzetta, *Giuditta e Oloferne*, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 693.

Questo elenco risale, come detto, al 1935, anno in cui era ancora in corso la sistemazione delle sale della galleria dopo l'inaugurazione nella nuova sede di Palazzo Carpegna. Hermanin fu attivo protagonista della riorganizzazione dell'istituzione – si occupò del censimento e della catalogazione della collezione di disegni, di cui curò anche gli interventi di restauro – e per questo conosceva a fondo quale fosse il criterio che sottendeva ad ogni ordinamento della galleria accademica: il valore estetico delle opere. Lungi dal voler essere il museo di se stessa, come è oggi, la galleria non doveva raccontare ai visitatori l'attività e la storia dell'istituzione di appartenenza, ma era ancora, nonostante l'estremo ridimensionamento della didattica alle sole scuole serali, una galleria per gli artisti e per gli amatori.

Nei documenti oggi conservati non vi è traccia di una richiesta di incremento della lista compilata dal Ministero. Se si confrontano i dipinti qui citati con quelli che furono oggetto di ripetuti interventi conservativi al fine della loro esposizione nella neoallestita galleria, si trovano alcune coincidenze – il *San Luca*, la *Madonna* di Van Dyck, il *Putto* raffaellesco e il ritratto di Riminaldi di Tiziano – ma anche alcune

grandi assenze, in particolar modo la tavoletta di Rubens raffigurante *l'Abbondanza incoronata dalle ninfe* e le due grandi tavole di Bronzino, qui già citate. Poiché la storia conservativa della collezione dimostra che fu questo il *corpus* più spesso sottoposto a restauri, sorge un sospetto che va in duplice direzione. Da un lato, si può pensare che nel 1935 la propaganda fascista facesse apparire l'eventualità di un attacco nemico come molto improbabile – è infatti riservata la comunicazione qui in oggetto – d'altro canto, la necessità, più volte ribadita nei verbali dei consigli accademici di allora, di incrementare le visite alla Galleria, poteva far prediligere un'incauta conservazione *in situ* delle opere in modo da non impoverire l'offerta al pubblico. Erano quelli, è bene ricordarlo ancora una volta, anni in cui la stessa Accademia cercava di trovare una ridefinizione di se stessa, puntando molto sull'incremento del pubblico nel proprio museo, la sistemazione del quale verrà ritenuta completata solo nel 1939<sup>113</sup>.

Nel 1940, dunque a pochi mesi dalla fine dei lavori per l'allestimento della Galleria, la necessità di proteggere le opere da eventuali attacchi aerei si pose come urgente. Nel giugno del 1940 erano in corso i lavori «per la costruzione del ricovero ove porre le opere d'arte della Galleria Accademica, i quadri, i valori archivistici e bibliografici. Tale ricovero è stato ricavato in un locale al piano terra del palazzo dell'Accademia»<sup>114</sup>. La maggior parte della collezione, dunque, non lasciò mai Palazzo Carpegna. Quelli che erano considerati i capolavori della raccolta, invece, come previsto dal piano del 1935, furono prelevati d'ufficio dal Ministero dell'Educazione Nazionale per essere ricoverati in luoghi ritenuti non passibili di attacco da parte delle truppe nemiche.

I dipinti dell'Accademia furono collocati, insieme ad altri provenienti da diverse gallerie nobiliari romane e da numerose chiese del Lazio, nel Forte Sangallo di Civitacastellana, dove era stato approntato un ricovero sotto la direzione del soprintendente Rinaldo De Rinaldis. Com'è noto, nel settembre del 1943 la situazione politica mutò improvvisamente, Roma venne occupata dalle truppe tedesche e diventò uno

---

<sup>113</sup> AASL, Vol. 1939. Tit. I-4, nella relazione finale delle attività svolte nell'anno 1939 è elencata la «sistemazione definitiva della Galleria». Sulla Galleria dell'Accademia cfr. Cipriani 2012.

<sup>114</sup> AASL, Verbali delle sedute, anno 1940, *Verbale della seduta del Consiglio di Presidenza del 22 giugno 1940*.

dei punti nevralgici dello scontro fra il neonato governo del Maresciallo Badoglio e gli ex alleati tedeschi. Questo inasprirsi delle condizioni portò i funzionari della Direzione Generale Antichità e Belle Arti a ritenere non più sicuri i ricoveri approntati nelle località laziali individuate qualche anno prima, tra cui appunto Civitacastellana. Da qui, dunque, nel dicembre 1943 partirono alla volta di Castel Sant'Angelo dei convogli che trasportavano quarantacinque casse contenenti opere d'arte, tra cui quelle dell'Accademia di San Luca<sup>115</sup>. Il deposito fu considerato fin dall'inizio come temporaneo, in vista del definitivo trasferimento verso i Musei Vaticani. Nel novembre 1943, infatti, com'è noto, Pio XII aveva autorizzato Bartolomeo Nogara, direttore dei Musei, a prendere in consegna «le opere d'arte di maggiore importanza di proprietà demaniale» da parte dei funzionari italiani<sup>116</sup>. In effetti, nell'ultima settimana di dicembre, le casse contenenti le opere dell'Accademia di San Luca arrivarono nella Città del Vaticano, dove furono aperte, ispezionate e richiuse, e prese infine in consegna da Nogara<sup>117</sup>.

Purtroppo l'archivio accademico è estremamente lacunoso su questa vicenda, per cui non è stato possibile fin qui rintracciare altri elenchi se non quello del 1935. Si può dunque supporre che le opere che viaggiarono alla volta di Civitacastellana e poi dei Musei Vaticani fossero quelle indicate inizialmente.

Un documento conservato fornisce alcuni indizi: si tratta di una lettera inviata da Valerio Mariani al Presidente Calza Bini, datata 14 giugno 1940, alla quale è allegata una fotografia del *Putto* di Raffaello, scattata nella Galleria di San Luca «prima del trasporto in ricovero»<sup>118</sup>. Dato che dai documenti risulta che nel giugno 1940 il ricovero interno a Palazzo Carpegna era ancora in costruzione, è evidente che il *Putto* fosse stato trasportato altrove.

---

<sup>115</sup> ACS, MPI, AABBA, DIV. III, 1929-1960, B. 257, documento del 3/12/1943 a firma di Michele de Tommaso, Pietro Romanelli, Giulio Carlo Argan e Guglielmo De Angelis D'Ossat, in cui gli scriventi dichiarano di aver preso in consegna quarantacinque casse contenenti opere d'arte da Civitacastellana e di averle depositate in Castel S. Angelo.

<sup>116</sup> *Ivi*, Promemoria del 12/11/1943.

<sup>117</sup> *Ivi*, note di presa in consegna a firma di Bartolomeo Nogara.

<sup>118</sup> AASL, Vol. 1940, Tit. III-3. La fotografia del *Putto* reca, sul retro, la didascalia «Fotografia del putto di Raffaello nella R. Gall. dell'Accad. Di San Luca - Eseguita prima del trasporto nel rifugio». Questa costituisce peraltro un documento utile per lo studio delle condizioni conservative dell'opera, che si presenta oggi diversamente, in seguito al restauro condotto dall'ICR nel 1968. Cfr. Appendice n.2.

Dei dipinti prelevati d'ufficio alla volta di sistemazioni esterne gli accademici non dovettero avere più precise notizie, tenendo conto che nel maggio 1944 il Consiglio incaricò l'accademico Giglioli «di rivedere il materiale che dal Ministero della Educazione Nazionale fu ricoverato, all'inizio della guerra, a Civitacastellana e che si ritiene ora trasferito in Vaticano presso il Prof. Nogara»<sup>119</sup>.

I documenti raccontano che nel 1941 tutte le opere rimaste nella sede accademica – sia quelle della galleria, sia quelle normalmente esposte in altri ambienti – erano conservate nel ricovero interno. Nel corso dell'anno, però, anche in virtù di un decreto che autorizzava la riapertura al pubblico delle gallerie nonostante lo stato di guerra, si decise di ricollocare le opere che decoravano normalmente gli ambienti di rappresentanza di Palazzo Carpegna al primo e secondo piano, lasciando nel ricovero solo quelle appartenenti alla galleria, sita, come oggi, al terzo piano<sup>120</sup>. Il fatto che le stanze ricavate al piano terra non costituissero una sistemazione agevole per i dipinti è testimoniato dalle motivazioni che spinsero gli accademici a prendere questa decisione: eliminando alcune opere dal ricovero, i dipinti lì conservati sarebbero stati sistemati più comodamente.

L'unica traccia per intuire quali potessero essere i dipinti tornati visibili nel corso del 1941 è un documento che testimonia quali fossero le opere collocate lungo lo scalone al momento dell'inaugurazione della sede, nel 1934: la *Fortuna* e il *Bacco e Arianna* attribuiti a Guido Reni<sup>121</sup> (figg. 25-26), *l'Atleta vincitore* di Francesco Hayez<sup>122</sup> (fig. 27), la *Galatea*, copia da Raffaello (fig. 28) di Pietro da Cortona<sup>123</sup>.

---

<sup>119</sup> AASL, Verbali delle sedute, anni 1945-1948, Verbale della seduta del Consiglio Accademico del giorno martedì 9 maggio 1944.

<sup>120</sup> AASL, Verbali delle sedute, anni 1940-1941 (1941).

<sup>121</sup> Guido Reni, *Fortuna*, olio su tela, inv. 429; bottega di Guido Reni, *Bacco e Arianna*, olio su tela, inv. 426. Per la storia del secondo dipinto e le ipotesi riguardanti attribuzione e provenienza cfr. *Guido Reni* 2000.

<sup>122</sup> Francesco Hayez, *Atleta vincitore*, olio su tela, cm 224x152, inv. 7. Il dipinto appartiene alla collezione dell'Accademia di San Luca essendo risultato vincitore del Concorso Canova (o Premio dell'anonimo) nel 1813.

<sup>123</sup> Pietro da Cortona, *Galatea* (copia da Raffaello), olio su tela, cm 267x205, inv. 210. L'opera, originariamente appartenente alla collezione di Marcello Sacchetti, afferisce all'insieme dei dipinti aventi soggetti considerati licenziosi che, per volere di papa Leone XII, furono rimossi dalla Pinacoteca Capitolina e collocati nell'Accademia di San Luca tra il 1836 ed il 1845. Cfr. Guarino 1992.



Fig. 25. Guido Reni, *Fortuna*, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 429.



Fig. 26. Bottega di Guido Reni, *Bacco e Arianna*, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 426.



**Fig. 27.** Francesco Hayez, *Atleta vincitore*, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 7.



**Fig. 28.** Pietro da Cortona, *Galatea* (copia da Raffaello), olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 210.

A queste andrebbero presumibilmente aggiunti altri dipinti, soprattutto la grande serie di ritratti che normalmente adornava il salone di rappresentanza al primo piano e i locali adibiti ad archivio e a biblioteca, posti al secondo piano e quindi – stando ai documenti – riallestiti nel corso del 1941.

Evidenza di problematiche conservative si riscontra nell'ottenimento dell'Accademia di due finanziamenti ministeriali finalizzati alla conservazione ed al restauro delle opere d'arte. Il primo risale all'ottobre del 1940<sup>124</sup>, il secondo riguarda una richiesta avanzata dall'Accademia nell'agosto del 1941, dove è scritto: «Le particolari contingenze e il collocamento delle raccolte d'arte negli appositi ricoveri antiaerei, non possono esimere l'Accademia dalle cure, che, per ragioni ovvie, necessitano di maggiore attenzione»<sup>125</sup>.

I documenti riguardanti gli anni 1941-1945 non hanno conservato traccia di precisi interventi di restauro, ma è indubbio che questi – intesi come manutentivi e a carattere di urgenza – ebbero luogo, come testimonia, ad esempio, un appunto su una rubrica delle spese dell'anno 1941, dove è registrato un contributo del Ministero per il restauro di opere d'arte<sup>126</sup>. Nonostante le manovre difensive nei confronti delle opere – manovre peraltro incerte e contraddittorie, come incerta e contraddittoria era la situazione politica che le attivava – queste subirono diversi danni nel corso della permanenza nei ricoveri. Innanzitutto vanno considerate le condizioni microclimatiche con un alto tasso di umidità, certamente nocivo per tele e tavole, ma i danni causati dalla guerra, in realtà, non furono solo indiretti. Il 12 giugno 1940 lo spostamento d'aria causato da un proiettile di cannone precipitato nelle vicinanze di Palazzo Carpegna provocò danni alle opere. Ancora, il 7 marzo del 1944 una bomba esplosa nel Vicolo Scavolino

---

<sup>124</sup> AASL, Consiglio Accademico anni 1940, 1941, 1942. Si tratta in realtà di una rubrica delle spese e alla lettera "R" è registrato: *Restauro di opere d'arte – Contributo del Ministero – 4/X/1940*.

<sup>125</sup> AASL, Tit. III-3, minuta lettera inviata dal Presidente Alberto Calza Bini al Ministero dell'Educazione Nazionale – Direzione Generale delle Arti, datata 26 agosto 1941. Allegata la risposta del Ministero, datata 6 novembre 1941.

<sup>126</sup> AASL, Verbali delle sedute, anni 1940-1941 (1941).



provocò, sempre a causa di uno spostamento d'aria, il danneggiamento di alcuni dipinti<sup>127</sup>. Erano i giorni della resistenza dei partigiani romani agli occupanti nazisti, i giorni del carcere di Via Tasso, dei rastrellamenti; Roma era città aperta e l'Accademia pagava il suo tributo alla Storia.

Una volta terminata la guerra, l'Accademia, commissariata da Giuseppe Tonnini, provvide ad una ricognizione dei danni subiti dalle opere della collezione negli anni del conflitto. Nel settembre del 1945 venne inviata la prima richiesta al Ministero della Pubblica Istruzione per ottenere fondi per i restauri<sup>128</sup> e contemporaneamente venne richiamato Pico Cellini a valutare le condizioni di alcuni quadri da lui restaurati precedentemente, che avevano «sofferto con staccamento del colore» e a «prendere i provvedimenti del caso»<sup>129</sup>. È evidente che l'Accademia pensasse di continuare a servirsi dell'opera di Cellini come prima della guerra – e non sappiamo, peraltro, a chi fossero stati affidati i restauri del 1940-41 – ma l'intervento ministeriale di lì a poco avrebbe cambiato, almeno temporaneamente, la sorte della storia dei restauri nell'Accademia di San Luca.

#### **2.4. 1946-1949 Restauri nel dopoguerra. Il rapporto con l'Istituto Centrale del Restauro: operatori e opere scelte**

La corrispondenza fra l'Accademia di San Luca e la Direzione Generale Antichità e Belle Arti testimonia, all'inizio del secondo dopoguerra, reiterate richieste di finanziamenti da parte della prima al fine di procedere ad operazioni di manutenzione delle opere d'arte della collezione. Si è visto come dal 1940 l'Accademia avesse approntato dei ricoveri antiaerei per la collezione, ma come proprio questa manovra pensata per garantire l'incolumità dei dipinti si tramutò in una delle cause del loro degrado.

---

<sup>127</sup> AASL, Vol. 1958, Tit. III-3, Restauro di quadri. Lettera del commissario straordinario Giuseppe Tonnini al Ministero della Pubblica Istruzione, datata 5 settembre 1945.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> AASL, Vol. 1958, Tit. III-3, Lettera del commissario Giuseppe Tonnini a Pico Cellini, datata 19 settembre 1945. Cfr. Appendice n. 3.

Alla fine della guerra l'Accademia si trovò dunque nuovamente a dover riordinare la collezione dei dipinti e ancora una volta fu palese la necessità di approntare una vasta campagna di restauri, come era accaduto negli anni Trenta in seguito al cambio di sede. L'istituzione non possedeva i fondi necessari e per questo si rivolse nuovamente al Ministero della Pubblica Istruzione, il quale, in un primo momento restio allo stanziamento di fondi, invitò comunque Cesare Brandi, allora direttore dell'Istituto Centrale del Restauro, ad ispezionare la collezione e a fornire una consulenza per la valutazione dei danni e degli interventi da attuare<sup>130</sup>. In un secondo momento fu infine elargito un apposito finanziamento.

Ebbe così inizio la seconda campagna organica di restauri promossa dall'Accademia di San Luca, condotta dall'ICR e protrattasi per diversi anni. Il direttore ispezionò effettivamente la collezione accademica, sia in seguito a questo primo mandato, sia in seguito al secondo, affidatogli nuovamente dal Ministero nel 1949, praticamente senza soluzione di continuità con il primo.

Ancora una volta l'Accademia progettava il riallestimento della propria Galleria, cioè l'immagine che di sé avrebbe fornito al mondo esterno, quindi era importante in quel momento porre in condizione di buona leggibilità innanzitutto le opere destinate all'esposizione. La corrispondenza non rivela, ad una lettura che ne espunga le formule di cortesia e la retorica, una grande passione di Brandi per le collezioni della San Luca. Egli si limitò probabilmente a svolgere il proprio ruolo di funzionario ministeriale. Solo in relazione al restauro del "*San Luca di Raffaello*", che si affronterà come caso a parte nel paragrafo seguente, Brandi si pose in prima linea e parve essere più coinvolto dalle circostanze, ma si trattava in quella circostanza di scendere a combattere nel campo di una battaglia che aveva nel dipinto solo un capro espiatorio. L'attitudine dello studioso nei confronti della collezione accademica va però contestualizzata: era quello il tempo della ricostruzione di un paese profondamente sconvolto dalla guerra, anche in termini di danni al patrimonio artistico. Le drammatiche circostanze facevano sì che l'ICR potesse contare su un laboratorio a cielo aperto – l'Italia – per perfezionare le pratiche di restauro, per confrontarsi con

---

<sup>130</sup> Cfr. la vasta corrispondenza fra l'Accademia e il Ministero in AASL, Vol. 1958, Tit. III-3.

situazioni varie e disparate. Erano gli anni, insomma, in cui Brandi poteva, supervisionando le operazioni pratiche, estrarne una teoria del restauro ed è comprensibile che i suoi sforzi intellettuali convergessero su opere di capitale importanza<sup>131</sup>.

Gli operatori designati dall'Istituto per gli interventi sulla collezione accademica furono due, in due tempi diversi: Augusto Cecconi Principi e Augusto Vermehren.

Cecconi Principi era, evidentemente, discendente della celebre famiglia di restauratori romani attiva fin dall'Ottocento. Figlio d'arte formatosi col padre Lorenzo, egli iniziò a collaborare con l'ICR fin dalla sua fondazione, ponendosi come membro attivo di quel passaggio di consegne dalla tradizione di bottega alla formazione istituzionalizzata dei restauratori in Italia. Lo spoglio dei documenti che lo riguardano conservati presso l'archivio dell'attuale Istituto Superiore Centrale per la conservazione e il Restauro porta ad intuire che vi fossero delle forti divergenze di intenti fra lui e Brandi<sup>132</sup>. La teoria della scarsa fiducia nei confronti dell'operatore è suffragata dal contenuto della celebre lettera inviata da Brandi ad Argan nel luglio 1943, due giorni dopo il bombardamento di Roma da parte delle truppe americane, in cui il primo scrisse, a proposito dei saggi di restauro in corso sul *Seppellimento di Santa Lucia* di Caravaggio «a Cecconi, dopo una malaugurata prova, non mi sento di affidarlo» e ancora «Cecconi non è all'altezza degli altri restauratori»<sup>133</sup>. Eppure fu proprio lui il primo ad essere impiegato per i restauri sui dipinti della collezione accademica, cui si dedicò per circa due anni.

Questa prima parte della campagna di restauri condotta dall'ICR su incarico del Ministero ebbe inizio nel 1946. Il carteggio fra l'Accademia e il Ministero rivela che i fondi venivano stanziati di volta in volta su ripetute e continue richieste da parte del consesso accademico, pertanto si deve supporre che l'ordine con cui furono restaurati i dipinti dipendeva dal loro stato di conservazione, considerato che la priorità

---

<sup>131</sup> Cfr. Cordaro 1994.

<sup>132</sup> ASA ISCR, 1B1, B.37 FASC.55, in questo fascicolo sono contenuti tutti i documenti riguardanti l'attività di collaborazione di Augusto Cecconi Principi con l'Istituto. Si veda l'approfondimento dedicato al restauratore in appendice.

<sup>133</sup> ACS, MPI, AABBA, div. III, 1946-1955, b. 194. La lettera è del 22 luglio 1943 ed è già pubblicata in Argan 1989, pp. 24-25. Cfr. Appendice n. 1.

era l'allestimento della Galleria. Come si vedrà, nell'elenco delle opere su cui si intervenne in questo momento non mancano molti dei dipinti restaurati nel decennio precedente, quelle opere, cioè, di cui già si è segnalata l'evidente centralità nelle collezioni accademiche, una centralità che si rendeva tale in base al criterio che guidava la selezione delle opere da esporre tra le centinaia custodite in deposito. Questi dipinti hanno perso la loro funzione di attrazione centrale per il pubblico solo nel corso dell'ultimo, recente ordinamento della galleria accademica (2010), voluto dalle soprintendenti Angela Cipriani e Marisa Dalai Emiliani come funzionale all'esposizione, attraverso le opere, della storia dell'Accademia romana, del suo ruolo istituzionale finalizzato alla formazione dei giovani artisti nella Roma pontificia, e dei maggiori nuclei collezionistici che hanno portato alla formazione della raccolta.

Le condizioni in cui versavano molti dei pezzi che facevano parte dell'ordinamento della Galleria accademica all'inizio del secondo dopoguerra possono essere ricostruite attraverso un articolo, comparso nel luglio del 1946 sul quotidiano "Risorgimento Liberale" a firma del critico d'arte Enrico Galluppi<sup>134</sup>, che si riferiva alla galleria dell'Accademia di San Luca come un luogo deserto, privo di visitatori, anzi, che era bene esimersi da visitare per evitare «dispiaceri». Dichiarava l'autore: «ogni qual volta abbiamo messo piede in questa galleria [...] ne siamo usciti con un grave fardello di tormenti». Le emozioni negative provocate nel visitatore sarebbero state dovute dalle condizioni conservative della collezione, che «ha subito nel corso dell'ultimo conflitto un colpo mortale». Interessante è un riferimento diretto alla conservazione negli anni della guerra, di cui si è trattato nel paragrafo precedente: «Ricoverti nei sotterranei dell'Accademia e in depositi di fortuna, i quadri si sono imbevuti di umidità», per essere poi successivamente «esposti agli agenti atmosferici senza difesa di serrande e di persiane». Ancor più utili i riferimenti precisi ad alcune opere, come l'*Annuncio ai Pastori* di Jacopo Bassano, «rappreso e insetolito come un gratta-formaggio», o ancora i dipinti «restaurati in antico», come *Sant'Andrea* e *San Bartolomeo* di Bronzino, in cui «le placche di colore, malamente amalgamate al fondo, sono state le prime a risentire dei trasferimenti». Tale affermazione va messa in relazione con la

---

<sup>134</sup> Galluppi 1946. Cfr. Appendice n. 2.

lettera, già citata, inviata dall'Accademia a Pico Cellini nel 1945, durante la prima ricognizione dei danni causati dalla guerra alla collezione, nella quale si comunicava al restauratore che alcune opere su cui lui era intervenuto mostravano cadute di colore. Sappiamo infatti per certo che Cellini operò, in occasione del riallestimento della galleria in Palazzo Carpegna, proprio sulle due grandi tavole di Bronzino, con un intervento che, come si è avuto modo di sottolineare, aveva avuto un carattere di urgenza. Galluppi proseguiva poi con un accorato appello alle istituzioni per lo stanziamento di fondi, al Ministero della Pubblica istruzione innanzitutto, reo, secondo l'autore, di avere promesso fondi poi elargiti solo in quantità insufficiente. L'articolo terminava elencando alcune opere, di scarsa importanza – secondo l'autore – che avevano già preso la via dell'Istituto Centrale del Restauro e annunciando un grande rischio per le altre, come «i Vanvitelli, i Baciccia, i Van Bloemen», quadri che languivano in fin di vita sulle pareti della galleria. Sarà utile ricordare questi riferimenti, perché furono proprio quasi tutte le opere citate in questo articolo ad essere restaurate di lì a poco dall'ICR.

L'articolo fu accolto negativamente dall'istituzione accademica, anche perché, proprio lamentando l'assenteismo delle istituzioni, che invece seppur in quantità minima avevano provveduto all'elargizione di fondi, si temeva venissero tagliati del tutto i finanziamenti. Tre giorni dopo, in una lettera di risposta a Giuseppe Lugli, Ranuccio Bianchi Bandinelli scriveva: «ho ricevuto la tua lettera col ritaglio del “Risorgimento liberale”, che mi era sfuggito. Si capisce che dietro l'interessamento dell'articolista ci deve essere un movente personale; ma non capisco il tuo accenno al fatto che il Ceconi avrebbe “tradito il segreto del lavoro”»<sup>135</sup>. Il fatto dunque che l'Accademia avesse dubitato di una fuga di notizie partita da Augusto Ceconi Principi, forse al fine di aumentare i finanziamenti e dunque il proprio guadagno, porta a ritenere che la descrizione delle condizioni conservative riportata da Galluppi non fosse inverosimile.

---

<sup>135</sup> AASL, Vol. 1958, Tit. III-3, lettera di Ranuccio Bianchi Bandinelli, Direttore Generale Antichità e Belle Arti, datata 23 luglio 1946. Cfr. Appendice n. 3.

Nel 1946 vennero dunque restaurati da Cecconi Principi, sotto la direzione – almeno formale – di Brandi, sei dipinti, tra cui la tavola di Rubens raffigurante *L'Abbondanza coronata dalle ninfe*, che era già stata oggetto di intervento negli anni Trenta. Nel preventivo del restauro si legge:

Questo dipinto, nel quale è stata applicata una intelaiatura non scorrevole, che impedendo i normali mutamenti della tavola dipinta, ne provoca distorsioni e fenditure. Occorrerà pertanto togliere completamente la vecchia parchettatura, indi, dopo aver provveduto a riportare in piano le parti di tavola contorte, dovrà (sic) essere applicata una nuova intelaiatura scorrevole. Il suaccennato lavoro conservativo dovrà essere seguito dalla stuccatura delle fenditure esistenti e abbassamento del tono delle stuccature<sup>136</sup>.

Nella relazione finale veniva confermata l'esecuzione delle operazioni previste:

Questo dipinto è stato liberato da una pessima parchettatura posta a tergo e nuovamente parchettato mediante ingradiciata scorrevole sono state chiuse le suture della tavola spaccata, stuccate e restaurate<sup>137</sup>.

Come meglio circostanziato nell'approfondimento dedicato ad Augusto Cecconi in appendice, molti degli interventi da lui operati sono oggi giudicati con estreme riserve. Con molta probabilità, anche questo intervento è da aggiungere a quelli poco riusciti del maestro: nel corso del restauro operato sulla tavoletta rubensiana nel 2011, quando si è proceduto al risanamento ligneo e ad applicare una nuova parchettatura, è stato evidenziato come quella esistente – cioè montata da Cecconi – fosse stata applicata in senso inverso rispetto al dovuto, bloccando i movimenti del legno e causando delle nuove spaccature<sup>138</sup>. Il restauratore perpetrò l'errore che, a suo stesso dire, aveva causato gravi danni al supporto del dipinto.

<sup>136</sup> Ivi, A. Cecconi Principi, *Preventivo di lavoro e di spesa per il lavoro di conservazione e restauro di alcuni dipinti conservati nella insigne Accademia di San Luca in Roma, datato 26 giugno 1946.*

<sup>137</sup> Ivi, A. Cecconi Principi, *Nota per il lavoro di restauro effettuata a due dipinti per conto di codesta Accademia, datata 3 dicembre 1946. Cfr. Appendice n.4.*

<sup>138</sup> Comunicazione orale della restauratrice Daniela Caldone, che ha operato sul retro della tavola.

Nel 1947 lo stesso restauratore mise mano alle due grandi tavole di Bronzino, quelle su cui era intervenuto d'urgenza Cellini nel 1934. Nel preventivo<sup>139</sup> i due dipinti venivano descritti come molto sofferenti per la caduta del colore e il rigonfiamento delle stuccature. Si prevedeva dunque un consolidamento mediante iniezioni adesive e la rimozione, o almeno la spianatura, degli stucchi e infine l'eliminazione delle ridipinture «che deturpano l'originali colorazioni» con successiva armonizzazione del colore. La portata dell'intervento di ritocco da parte di Cecconi può essere valutata dal confronto fra le fotografie precedenti il restauro condotto sulle tavole negli anni Ottanta e quelle scattate dopo la pulitura<sup>140</sup>, da cui si evince un radicale risarcimento del testo figurativo, in particolare nei volti dei due santi, gravemente interessati da lacune (figg. 29-31).

---

<sup>139</sup> Cfr. Appendice n. 4.

<sup>140</sup> Il restauro fu condotto da Anthony Pontabry, cfr. la minuziosa relazione di restauro corredata da documentazione fotografica conservata in AASL, *Restauri*, nonché *È Bronzino* 1992 e Pontabry 1992. Negli articoli citati si dà notizia della restituzione delle due tavole a Bronzino dopo la pulitura che ne aveva svelato la firma, sostenendo che fino ad allora fossero state attribuite ad Allori. In effetti, almeno dagli anni Settanta del Novecento le tavole erano attribuite ad Alessandro Allori (cfr. Pietrangeli 1974, pp. 89-90, dove però è citata la firma, evidentemente attribuita comunque ad Allori, che usava firmarsi "Bronzino"). Prima di questo momento, l'attribuzione fu talvolta assegnata ad Allori, ma gli inventari e le guide della galleria ottocenteschi e primo novecenteschi dimostrano senza dubbio che le due tavole erano prevalentemente attribuite ad Agnolo Bronzino. In occasione del restauro condotto da Cecconi Principi, ancora una volta, l'autore dei dipinti è ritenuto Agnolo Bronzino. Si specificano qui questi particolari perché la bibliografia relativa alle due tavole indica l'attribuzione ad Allori come nata al momento dell'acquisto da parte dell'Accademia nel 1821 e mantenuta fino al restauro di Pontabry. I documenti conservati relativi alle trattative per l'acquisto – l'opera fu proposta in vendita, come è noto, da Vincenzo Camuccini che, con il fratello, esercitava attività antiquaria – confermano che le due tavole furono acquisite dagli accademici di San Luca come opere di «Angelo Bronzino» (AASL, *Miscellanea Congregazioni II*, n. 1). È chiaro quindi che l'attribuzione ad Alessandro Allori non fu mantenuta dal momento dell'acquisto, nel 1821, fino alla pulitura di Pontabry; al contrario, la corretta attribuzione, già maturata fra Otto e Novecento, andò persa dal secondo dopoguerra – e non prima, stando ai documenti relativi ai restauri fino agli anni Quaranta del XX secolo – per poi essere riaffermata, appunto, da Carlo Pietrangeli e Giuliano Briganti in seguito alle evidenze emerse attraverso il restauro della fine degli anni Ottanta, da loro supervisionato.



Fig. 29a. Agnolo Bronzino, *Sant'Andrea*, tavola, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 424, prima del restauro del 1985.



Fig. 29b. Agnolo Bronzino, *Sant'Andrea*, tavola, dopo la pulitura del 1985.





**Fig. 30a.** Agnolo Bronzino, *Sant'Andrea*, particolare della testa del santo prima del restauro del 1985.



**Fig. 30b.** Agnolo Bronzino, *Sant'Andrea*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, particolare della testa del santo dopo la pulitura del 1985.



**Fig. 31a.** Agnolo Bronzino, *San Bartolomeo*, tavola, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 423, particolare della testa del santo prima del restauro del 1985.



**Fig. 31b.** Agnolo Bronzino, *San Bartolomeo*, tavola, particolare della testa del santo dopo la pulitura del 1985.



Fig. 31c. Agnolo Bronzino, *San Bartolomeo*, tavola, insieme dopo la pulitura del 1985.

Nella relazione finale di Cecconi Principi si legge:

la sottostante tavola di appoggio risultava connessa da una intelaiatura fissa non eseguita a regola d'arte e che sarebbe dovuta essere tolta e sostituita con altra tecnicamente adatta, se non che essendosi manifestatosi il danno soltanto in superficie (fra colore e mestica) si è effettuato per intanto quella parte di lavoro di consolidamento a carattere urgente e la rimozione dei su accennati vecchi restauri al fine di poter dare una più decente conservazione alle pitture stesse<sup>141</sup>.

Ancora una volta, quindi, si procedeva ad un intervento incompleto che bloccava il deterioramento dell'opera ma non garantiva la propria efficacia sul lungo termine, tanto che dalle fotografie scattate negli anni Ottanta si intuisce come proprio i ritocchi operati da Cecconi Principi presentassero diffusi rigonfiamenti e cadute di colore. Il restauratore

---

<sup>141</sup> AASL, Vol. 1958, Tit. III-3, *Nota per il restauro eseguito a due dipinti su tavola opere di BRONZINO conservati in codesta Pinacoteca*, datata 18 febbraio 1947 e firmata da Augusto Cecconi Principi. Cfr, Appendice n. 6.

Pontabry trovò inoltre tracce di due diverse fasi di ridipinture, a dimostrazione del fatto che Cecconi non aveva rimosso completamente i «vecchi restauri», ma solo quelli che, per offuscamento, impedivano in modo maggiore la buona leggibilità dell'opera. Negli anni Ottanta si provvide anche alla sostituzione dell'intelaiatura e alla parchettatura della tavola, per ovviare ai problemi del supporto che già Cecconi aveva evidenziato, ma non affrontato. Il deterrente, come ormai chiaro, erano sempre gli scarsi fondi a disposizione, a seguito dei quali gli accademici preferirono optare per la quantità – il restauro di un maggior numero di opere – piuttosto che per la qualità, e certamente una forte spinta ad eseguire restauri sbrigativi scaturiva dalla volontà del consesso accademico di riavere al più presto allestita e fruibile la galleria, che non aveva praticamente ancora mai visto una sistemazione definitiva e duratura dopo il trasferimento in Palazzo Carpegna.



Fig. 32. Gaspar Van Wittel, *Veduta di Tivoli*, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 313.



Fig. 33. Gaspar Van Wittel, *Veduta del porto di Ripa Grande*, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 312.



Pochi mesi dopo, tra gli altri, furono portati a termine i restauri della *Veduta di Tivoli* e della *Veduta del porto di Ripa Grande* di Gaspar Van Wittel<sup>142</sup> (figg. 32-33), sui quali vennero «Rimossi dei larghi restauri mal eseguiti, circoscritto il danno al suo limite indispensabile, ricondotta la patina in superficie (prima diseguale ed interrotta) ad armonica fusione»<sup>143</sup>, quello del *Ritratto di Clemente IX* del Baciccio e ancora, nel corso dell'anno successivo, presero la via dell'ICR i due ovali di Pannini provenienti dal lascito settecentesco di Fabio Rosa, *L'archeologo* e la *Predica di un apostolo*<sup>144</sup> (figg. 34-35).



**Fig. 34.** Giovan Paolo Pannini, *Predica di un apostolo*, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 333.

<sup>142</sup> G. Van Wittel, *Veduta di Tivoli*, olio su tela, cm 102x50, inv. 313 e *Veduta del porto di Ripa Grande*, olio su tela, cm 98x48, inv. 312.

<sup>143</sup> AASL, Vol. 1958, Tit. III-3, A. Cecconi Principi, *Nota dei lavori eseguiti per conto della insigne Accademia di S. Luca in Roma riguardanti il restauro di n.6 dipinti esistenti nella Pinacoteca*, datata 18 maggio 1947. Cfr. Appendice n. 7.

<sup>144</sup> G.P. Pannini, *Predica di un apostolo*, olio su tela, cm 123x91 (ovale), inv. 333 e *L'archeologo*, olio su tela, cm 123x91 (ovale), inv. 335.



Fig. 35. Giovan Paolo Pannini, *L'archeologo*, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 335.

A tal proposito, un'osservazione va fatta: i restauri in oggetto vennero tutti eseguiti presso l'ICR, vale a dire lontano dal controllo diretto dei professori accademici. Si deve dedurre però che vi fossero delle fitte comunicazioni orali, se non si vuole credere che gli accademici accettassero il rientro delle opere senza avere chiaro cosa fosse loro successo esattamente. Questo perché, ad esempio, nel caso dei due Pannini, è impossibile evincere dalla relazione di restauro una qualsiasi indicazione utile a distinguere l'uno dall'altro, peraltro oggetto di operazioni assolutamente diversificate tra loro. Riportava infatti la relazione:

1- Dipinto ad olio del Pannini raf. "Rovine di Roma". Questo dipinto è stato sfoderato e nuovamente rifoderato mediante l'applicazione della nuova tela di canapa al fine di fissare il colore cadente. Sono state tolte dalla superficie varie sovrapposizioni di vernici ingiallite ed opache, stuccate le parti di colore cadute, e riprese a tinta ad acquarello, per ultimo è stata applicata una vernice trasparente.

e in seguito:

2- Dipinto ad olio del Pannini raf. "Rovine di Roma". Questo secondo dipinto "pandan" del precedente, è stato smontato completamente dalla sua antica sistemazione a "trasporto di colore" poiché essendo stato il suaccennato lavoro eseguito non in maniera soddisfacente, lasciava il colore in stato di pericolante stabilità oltreché mal sistemato come omogeneità di superficie. Tolta la tela di fodero e le varie resine posteriormente applicate a tergo, tolta la teletta dell'antico trasporto, il colore, e l'imprimitura sono stati nuovamente aderiti a calicot e tela di canape curando sia l'adesione che la spianatura della superficie del colore<sup>145</sup>.

Gli ultimi dipinti restaurati da Cecconi Principi per l'Accademia di San Luca furono due – non meglio identificati – paesaggi di Van Bloemen e due – altrettanto non identificati – dipinti di formato sovrapporta. Si noti come quindi molte delle opere su cui si intervenne corrispondono a quelli su cui erano state espresse le lamentele di Galluppi nel suo articolo del luglio del 1946, evidentemente veritiero.

Tutte le note finali di Cecconi Principi furono accompagnate da una certificazione nella quale Brandi garantiva che il lavoro fosse stato condotto «a regola d'arte» e, nonostante la vasta campagna – di cui qui si sono citati solo alcuni esempi – e gli interventi di vario tipo e di diverso grado di invasività, non vi furono dibattiti all'interno dell'Accademia e, come ribadito più volte, il movente pareva essere l'urgenza di ricollocare i dipinti in galleria per offrirli al pubblico godimento. In questo periodo storico in cui il dibattito intorno al restauro era particolarmente animato dalle questioni relative al trattamento delle lacune e al ruolo della patina, di tutto ciò non vi è la minima eco nei confronti tra gli accademici romani.

Nel 1949, come accennato inizialmente, Brandi fu nuovamente incaricato dal Ministero di supervisionare i restauri della galleria dell'Accademia di San Luca. In questo caso l'operatore prescelto fu Augusto Vermehren, da poco entrato in forze nell'Istituto, anch'egli erede della tradizione del restauro artistico, ma grande sostenitore della necessità di trasformare il restauro in una scienza, sicuramente uno

---

<sup>145</sup> AASL, Vol. 1958, Tit. III-3, A. Cecconi Principi, *Nota per il restauro eseguito a n.4 dipinti appartenenti a codesta pinacoteca*, datata 16 dicembre 1947. Cfr. Appendice n. 8.

degli operatori più consentanei al pensiero brandiano, che di quest'ultimo si faceva interprete non solo nelle pratiche di restauro, ma anche nella conduzione di trattative per conto dell'ICR al fine di importare dall'estero macchinari dotati di tecnologie avanzate per le analisi diagnostiche sulle opere d'arte<sup>146</sup>.



Fig. 36. Jacopo Bassano, *Annuncio ai pastori*, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 308.

A partire dall'estate di quell'anno, Vermehren restaurò alcune opere per l'Accademia di San Luca<sup>147</sup>, tra cui l'*Annuncio ai Pastori* di Jacopo Bassano<sup>148</sup> (fig. 36), dipinto cui l'allora presidente Siviero dimostrò di tenere in modo particolare e che figurava, altra coincidenza,

<sup>146</sup> Cfr. qui l'approfondimento dedicato in appendice ad Augusto Vermehren.

<sup>147</sup> ASA ISCR, SF1, Lettera di Cesare Brandi alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti, datata 22 giugno 1949, in cui si chiede l'autorizzazione ad incaricare Vermehren del restauro dei due dipinti. *Ivi*, risposta della Direzione Generale datata 18 luglio 1949, in cui «il Ministero autorizza la S.V. a affidare al prof. Vermehre il restauro di due dipinti del Bassano. Ed è autorizzata a continuare la sua assistenza all'Accademia anche per i lavori di minore importanza».

<sup>148</sup> Jacopo Bassano, *Annuncio ai pastori*, olio su tela, cm 97x80, inv. 308. Il dipinto entra nelle collezioni accademiche attraverso il lascito di Fabio Rosa, nel 1753.



nell'articolo di Galluppi, e la *Pastorale* definita di Girolamo Bassano, oggi attribuita a Jacopo e Giovanni Battista Bassano<sup>149</sup> (fig. 37).



Fig. 37. Jacopo e Giovan Battista Bassano, *Pastori e animali*, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 409.

In questo momento erano già iniziate le complesse trattative relative al restauro del “*San Luca* di Raffaello”. Uno dei personaggi chiave della vicenda fu Carlo Siviero, presidente nel biennio 1949-50. Proprio il carteggio conservato fra lui e Brandi consente di capire che la selezione delle opere su cui intervenire in questa seconda fase nacque da una sintesi fra i giudizi espressi dal direttore dell'ICR e le necessità accademiche, espresse da Siviero, che coincidevano poi con la necessità di garantire l'esposizione della collezione nelle migliori condizioni apparenti possibili. Le insistenze di Siviero si concentrarono immediatamente intorno alla necessità di restaurare appunto il *San Luca*, che, per la complessa storia conservativa, e per la posizione di rilievo nell'ambito culturale romano, si trasformava in un campo di scontro, quello proprio della battaglia fra i sostenitori della tradizione del restauro artistico e l'ICR, che dopo momenti di languore nel

---

<sup>149</sup> Jacopo e Giovan Battista Bassano, *Pastori e animali*, olio su tela, cm 157 x108,5, inv. 409. Anche questo dipinto proviene dal lascito di Fabio Rosa.

corso della seconda guerra mondiale tentava di affermarsi per quello che nelle intenzioni dei fondatori doveva essere: un laboratorio di metodi con un ruolo di guida nella pratica del restauro italiano, il modello su cui omologare gli interventi in tutto il territorio nazionale. Erano questi gli anni in cui Brandi iniziava ad avvertire come un corpo estraneo la presenza di Augusto Cecconi Principi all'interno dell'Istituto, per il suo legame viscerale con quelle prassi da segreto di bottega che l'ICR intendeva portare al definitivo tramonto. Per questi motivi, ritengo, fu schierato Augusto Vermehren, in una lunghissima partita non priva di colpi di scena.

## 2.5. 1948-1958 Cesare Brandi, Pico Cellini e il restauro del “*San Luca di Raffaello*”: le ragioni di una scelta



Fig. 6. Raffaello (?), *San Luca dipinge la Vergine*, olio su tavola trasportato su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 283.

Il “*San Luca di Raffaello*” (fig. 6), che si è scelto di chiamare così perché, nonostante la discussa paternità, è con l'attribuzione al Sanzio che l'opera è citata decine di volte nei verbali conservati nell'archivio

storico dell'Accademia, nonché in buona parte della bibliografia che la riguarda, è il dipinto-simbolo dell'istituzione romana, che veglia sulle attività accademiche da quattro secoli. Antica pala d'altare della chiesa accademica di San Luca all'Esquilino, passata poi in quella dedicata ai Santi Luca e Martina, e raffigurante l'evangelista patrono dei pittori nell'atto di realizzare il ritratto della Madonna apparsagli con in braccio Gesù bambino, il dipinto fu poi trasferito nei locali accademici per ragioni conservative. Data la sua importanza storica per l'istituzione, l'opera è stata costantemente oggetto di una particolare attenzione e, di conseguenza, è stata sottoposta nel corso del tempo ad un numero incredibilmente alto di interventi conservativi e integrativi<sup>150</sup>. I restauri succedutisi nel corso dei secoli, a partire da quello antico operato da Scipione Pulzone su commissione di Federico Zuccheri, notizia del quale ci è tramandata da Giovanni Baglione<sup>151</sup>, tendevano generalmente a riparare i danni – prevalentemente cadute di colore dovute all'imbarcamento delle tavole – causati per lo più dall'alto tasso di umidità della chiesa in cui veniva normalmente conservato. La pala fu anche oggetto di interventi più radicali, quali quello del trasporto su tela, operato da Pietro Cecconi Principi nel 1885.

L'ultima, lunghissima parte della vicenda conservativa del dipinto ebbe inizio nel 1934, quando, nel corso delle sue citate consulenze in occasione del trasferimento della sede accademica, Pico Cellini chiese ed ottenne dal presidente Gustavo Giovannoni di poter condurre delle indagini diagnostiche sull'opera<sup>152</sup>. La pala fu allora trasferita presso il Gabinetto di ricerche scientifiche del Monte di Pietà di Roma e sottoposta ad un'indagine radioscopica, proprio quell'indagine cui accennava Cellini nelle sue memorie citate qui nel primo capitolo, quando si vantava di avere applicato per primo in Italia la radiografia ad un dipinto.

---

<sup>150</sup> Cfr. Ventra 2014.

<sup>151</sup> Baglione 1642, pp. 122-126.

<sup>152</sup> AASL, Verbali delle Sedute, anno 1934, *Verbale della seduta della Classe di Pittura del 9 febbraio 1934*.



Fig. 38. Raffaello (?), *San Luca dipinge la Vergine*, particolare radiografico del volto della Madonna (1934).



Fig. 39. Raffaello (?), *San Luca dipinge la Vergine*, particolare radiografico del volto del santo (1934).

I risultati evidenziarono molti rifacimenti: il viso della Vergine risultò molto alterato, sia nella parte superiore, dove era stata coperta, allungando il velo sulla fronte, una treccia che le incorniciava il volto, sia soprattutto sul mento, completamente rifatto (fig. 38); il profilo del ritratto del giovane Raffaello risultò essere stato radicalmente mutato, così come il volto di San Luca, come dimostrato da un pentimento sulla posizione degli occhi (fig. 39); totalmente rifatto risultò essere il volto della Vergine dipinta dal santo, che infatti non compariva nella radiografia, mentre era visibile nell'ultima stesura; infine, va segnalato che a quella data era visibile nel dipinto il cartiglio attribuito a Scipione Pulzone, che, secondo il resoconto di Giovanni Baglione, vi avrebbe apposto la propria firma, scatenando le ire di Zuccari, che avrebbe quindi graffiato la tavola per rimuovere la firma del pittore di Gaeta<sup>153</sup>. Quest'ultimo particolare portò Cellini a ritenere di conseguenza che nei restauri passati fossero state rimosse le sole ridipinture posteriori all'intervento di restauro di Scipione, sicché, a suo avviso, sarebbe stato possibile, procedendo ad una rimozione più approfondita, ritrovare l'originale stesura che egli attribuiva certamente al Sanzio.

Alla luce di queste considerazioni, Cellini chiese immediatamente all'Accademia di poter avviare un nuovo restauro sul *San Luca*. In quel momento non gli fu però consentito di intervenire. I verbali delle sedute dell'epoca rivelano infatti come le indagini su questo dipinto non fossero ritenute prioritarie, ma come, al contrario, fosse considerato più urgente occuparsi di restaurare le opere che presentavano danni evidenti, in vista dell'allestimento della nuova galleria<sup>154</sup>.

A seguito della campagna di restauri finanziata dal Ministero della Pubblica Istruzione e diretta da Brandi di cui si è trattato nel paragrafo precedente, fu il presidente Siviero ad indirizzare allo studioso ripetute e vibranti sollecitazioni affinché si mettesse mano al *San Luca* di Raffaello, nella speranza di migliorarne le condizioni di leggibilità.

Immediatamente Pico Cellini si sentì chiamato in causa ed inviò a Siviero un'accorata lettera in cui si proponeva, per l'ennesima volta,

---

<sup>153</sup> I risultati delle indagini diagnostiche sono riportati in Cellini 1936-37, dove sono pubblicate molte delle radiografie eseguite. Tutte le immagini radiografiche, pubblicate e non, sono conservate presso AC, Serie 1, *Restauri*, fasc. 4 e in parte in AASL, Miscellanea fotografie.

<sup>154</sup> AASL, Verbali delle Sedute, anno 1934, *Verbale della seduta del Consiglio di Presidenza e della commissione amm.va del 22 febbraio 1934*.

per l'esecuzione del restauro rinunciando preventivamente a qualsiasi tipo di compenso, concludendo con la speranza che la sua offerta fosse «tenuta in precedenza su quella di altri che si gioverebbero indebitamente di quanto ho già predisposto da tempo»<sup>155</sup>. Gli «altri» cui si riferiva il restauratore, consapevole del rapporto ormai biennale instauratosi fra Accademia e ICR, erano appunto gli operatori di questo Istituto, contro il quale egli da tempo si era scagliato violentemente, non rinunciando ad una vera e propria campagna denigratoria, come dimostra il già citato articolo comparso su “Voce Repubblicana” nel 1949, in cui l'Istituto veniva definito dal restauratore incapace di compiere «un semplice rifoderò» o «un semplice trasporto di colore», o ancora «un semplice parchettaggio», ma nemmeno di operare una rimozione di vecchi restauri alterati. Brandi veniva direttamente chiamato in causa e gli interventi condotti dall'ICR venivano presentati come un «serio pericolo che incombe sul nostro patrimonio artistico»<sup>156</sup>.

Proprio nel momento in cui la dura lettera di Cellini fu pubblicata, erano in corso le trattative fra il restauratore, l'Accademia di San Luca, il Ministero e l'ICR per giungere ad una soluzione di compromesso, che consentisse a Brandi e Cellini di lavorare fianco a fianco nel restauro del *San Luca*. Il giorno dopo la comparsa dell'articolo, questo venne inviato da Brandi a Siviero, affinché questi potesse essere finalmente «perfettamente in grado di giudicare da quale parte stia la buona fede»<sup>157</sup>. Nonostante i ripetuti attacchi di Cellini all'operato di Brandi, quest'ultimo si rese inizialmente disponibile a collaborare con il primo nell'ambito del restauro della pala raffaellesca, ma, nel giugno del 1949, sfumata ogni possibilità di conciliazione, il direttore dell'ICR scrisse al Ministero:

Il sottoscritto riferì a suo tempo oralmente a codesta Direzione Generale sulle vicissitudini del restauro da intraprendere per il San Luca attribuito a Raffaello dell'Accademia di San Luca. Proprio in relazione alla situazione delicata che si era prodotta, in seguito all'attacco del restauratore-antiquario Pico Cellini, che tagliava i ponti alla collaborazione, che invece era stata spontaneamente accettata dal sottoscritto

---

<sup>155</sup> AASL, Vol. 1958, Tit. IX-4, Lettera di Pico Cellini al Conte Presidente Carlo Siviero, s.d. Cfr. Appendice n. 1.

<sup>156</sup> P. Cellini, lettera aperta a “Voce Repubblicana”, 10 aprile 1949 Cfr. Appendice n. 2.

<sup>157</sup> AASL, Vol. 1958, Tit. IX-4, Lettera di Cesare Brandi a Carlo Siviero datata 11 aprile 1949.

[...] prego vivissimamente codesto On. Ministero perché venga dato l'incarico ufficiale al prof. Vermehren in modo che la pulitura possa essere proseguita sempre nei locali dell'Accademia di San Luca<sup>158</sup>.

Poco dopo giunse infine l'autorizzazione ministeriale a procedere.

Dalla relazione riguardante i saggi propedeutici all'inizio della pulitura, compilata da Vermehren<sup>159</sup>, si evince che il dipinto aveva subito dei danni dovuti all'intervento di trasporto su tela. Questo, infatti, secondo il restauratore era «risultato troppo rigido», il che si rendeva evidente da delle spaccature tipiche della pittura su tela, che pertanto non potevano preesistere. Vermehren notò inoltre cadute di colore e scarsa adesione del colore alla tela in alcuni punti, proponendo pertanto un nuovo trasporto, da eseguirsi, però, non prima delle operazioni di pulitura. Nell'estate del 1949, quindi, il restauratore si mise al lavoro presso i locali dell'Accademia<sup>160</sup>.

Dopo circa due anni, la pulitura fu portata a termine e Vermehren consegnò all'Accademia la propria relazione<sup>161</sup>, riferendo e commentando le operazioni eseguite, che consistettero sostanzialmente nella rimozione delle ridipinture sovrapposte alla pellicola originale, dalla quale, come già spiegava nella relazione riferita ai saggi di pulitura, erano da tempo state rimosse velature e vernici. Egli procedette all'asportazione di quattro strati sovrapposti, definiti «duri e vetrosi» e mantenne appositamente, sullo stucco che copriva la spaccatura centrale, un saggio dei vari strati che aveva altrove eliminato, dimostrando acutezza nel voler lasciare traccia dei restauri storici. Per quanto riguarda gli strati sottostanti ai quattro rimossi, Vermehren individuò una differenza sostanziale fra la parte che raffigura il giovane Raffaello ed il resto del dipinto: tramite l'analisi al microscopio, infatti,

---

<sup>158</sup> ASA ISCR, SF2, Lettera di Cesare Brandi al Ministero della Pubblica Istruzione Direzione Generale Antichità e Belle Arti. Div. III, datata 22 giugno 1949.

<sup>159</sup> ASA ISCR, SF2, *Relazione dei saggi eseguiti su c.d. San Luca di Raffaello dell'Accademia di San Luca*. Cfr. Appendice n. 3.

<sup>160</sup> Nel 1951 si preferì, per la continuazione delle operazioni di restauro, portare il dipinto presso i locali della Soprintendenza, come attestano varie affermazioni contenute nella corrispondenza, ma soprattutto una ricevuta da parte della Soprintendenza, datata 2 febbraio 1951, firmata da Luigi Salerno, in AASL, Vol.1958/IV-IX, tit.IX/3, *Restauro quadro di Raffaello e Conferenza Cellini 15-XII-1958*.

<sup>161</sup> AASL, Verbalì delle Sedute, anni 1953-54, *Verbale della seduta della Classe di Pittura del 21 gennaio 1953, tenutasi presso la Soprintendenza alle Gallerie di Roma in Palazzo Venezia*. Cfr. Appendice n. 4.

egli notò che la figura di Raffaello risultava essere composta da uno strato in meno rispetto alla parte centrale del dipinto. Questo infatti era generalmente composto da una preparazione in gesso, coperta da uno strato di colore «grigiastro», a sua volta coperta da uno strato di colore scuro. Questo colore scuro, proseguiva Vermehren, è quello che era intervenuto a modificare la testa di san Luca rispetto alla versione visibile attraverso le radiografie e al di sopra di esso, e che era stato poi ricoperto dai quattro strati eliminati nel corso della pulitura. Il restauratore concludeva avanzando l'ipotesi che il cosiddetto autoritratto di Raffaello non fosse stato mai terminato e che pertanto le sue condizioni non dipendessero dai danni subiti nel corso del tempo, ma da uno stato iniziale di abbozzo mai definito. Vermehren espresse inoltre il sospetto che il colore «grigiastro» che copriva la preparazione gessosa fosse stato usato dall'artista originario come fondo su cui disegnare l'abbozzo del dipinto e che dunque sarebbe stato inutile un nuovo trasporto di colore allo scopo di esaminare il tergo del dipinto alla ricerca dell'abbozzo. Questo passaggio della relazione, si vedrà, è di profetica importanza.

Dall'analisi della cromia, Vermehren dedusse che al dipinto avessero messo mano più artisti, che avevano utilizzato colori diversi per gli incarnati, tanto da conferire alla figura del Santo un colorito del viso differente da quello delle mani. Questo poteva, a suo avviso, essere stato causato da ridipinture successive alla stesura originale, ma, per non compromettere il colore visibile in quel momento, date le buone condizioni il restauratore preferì non procedere oltre. Egli dunque dichiarava in conclusione della sua relazione di rimanere incerto fra due ipotesi: che la pittura fosse stata abbozzata e parzialmente dipinta da un maestro – quello del ritratto di Raffaello – che avesse poi finito solo le altre parti, oppure che queste finiture fossero state eseguite da un altro maestro in un secondo tempo.

La pulitura fu dunque portata avanti e conclusa con estrema prudenza e competenza da parte di Vermehren, che fu infatti ripetutamente elogiato dagli accademici nelle discussioni che seguirono, ma egli non poté evitare, attraverso la pulitura, di mettere in luce le ammassime lacune presenti sul dipinto (fig. 40).





**Fig. 40.** Raffaello (?), *San Luca dipinge la Vergine*, dopo la pulitura di Augusto Vermehren (1952).

Come testimonia Carlo Alberto Petrucci, accademico pittore, in un promemoria del novembre 1952, rimosse le ridipinture, si trovarono «lunghe strisce vuote in corrispondenza delle connessure della tavola, nelle quali appare la sola imprimitura bianca, visibile qua e là negli altri punti ove la pasta è crollata»<sup>162</sup>. Queste strisce prive di colore sono infatti visibili in alcune fotografie conservate presso l'Accademia di San Luca e già pubblicate da Cellini<sup>163</sup>. Le condizioni apparvero tanto precarie da indurre Petrucci a definire il dipinto un «vero pasticcio, del quale abbiamo imprudentemente peggiorato, se non compromesso, le condizioni»<sup>164</sup>.

La corrispondenza fra l'Accademia e il Ministero racconta un momento di grave preoccupazione e di forte indecisione in merito alle sorti dell'opera, che causò una vera e propria paralisi, in un *continuum*

<sup>162</sup> Promemoria di Carlo Alberto Petrucci, datato 17 novembre 1952, in AASL, Vol.1958/IV-IX, tit.IX/4. Cfr. Appendice n. 5.

<sup>163</sup> Cellini 1958, p.251.

<sup>164</sup> Dal Promemoria di Carlo Alberto Petrucci.

di sollecitazioni reciproche e di scarsa volontà da parte di entrambe le istituzioni di assumersi la responsabilità di una decisione in merito alla prosecuzione dei lavori. Nel 1952 il Ministero, riunitasi la commissione per il collaudo del restauro, composta da Pietro Toesca e Amedeo Bocchi per l'Accademia e da Mario Salmi per la Soprintendenza, stabilì di liquidare Vermehren e di sospendere il restauro, in attesa di decidere come procedere<sup>165</sup>, poiché era chiaro che il dipinto non potesse essere esposto nelle condizioni in cui si trovava, ma vigevano grosse perplessità in merito all'opportunità di completarlo tramite un «deprecato restauro pittorico»<sup>166</sup>. La corrispondenza conservata, nonché i verbali delle riunioni, testimoniano come, già da questa data, circolasse tra gli accademici l'ipotesi di sottrarre il dipinto alle cure dell'ICR e di affidarlo alla perizia di Pico Cellini. Il citato promemoria di Petrucci certifica che nel 1952 la Soprintendenza dichiarò all'Accademia la propria disponibilità a finanziare la prosecuzione del restauro, ma solo qualora l'Accademia stessa avesse deciso sotto la propria piena responsabilità come intervenire, onde si può dedurre che quella di liquidare Vermehren fu una decisione prevalentemente accademica. Infine, i verbali riportano che «Il prof. Siviero – per fatto personale – ricorda ed illustra quanto di increscioso avvenne con il prof. Cellini come ben risulta dal fascicolo relativo in atti. Non ritiene dunque che al Cellini possa ora affidarsi il lavoro». A tale obiezione venne fatto notare «come i nuovi accordi siano stati presi per sollecitazioni fatte da accademici e particolarmente dei proff. Bocchi e Toesca», fuggendo ogni dubbio sulla paternità della decisione di affidare il dipinto a Cellini. Va sottolineato dunque che Siviero, che fin dal dopoguerra tanto si era battuto per ottenere i finanziamenti per il restauro, rappresentò una voce contraria ed isolata nel sostenere la non opportunità di esautorare l'ICR<sup>167</sup>.

---

<sup>165</sup> AASL, Vol.1958, tit.IX-3, *Restauro quadro di Raffaello e Conferenza Cellini 15-XII-1958*. Il 28 aprile 1952 la Soprintendenza comunica al Presidente dell'Accademia di San Luca che il Ministero ha approvato le conclusioni della commissione incaricata del collaudo relativo al restauro del San Luca e che dispone la liquidazione del compenso ad Augusto Vermehren.

<sup>166</sup> *Ibidem*.

<sup>167</sup> In AASL, Verbali delle sedute anni 1951 – 1952, *Verbale dell'adunanza generale ordinaria tenuta il giorno 12 luglio 1951*, è registrato che «Il prof. Siviero – per fatto personale – ricorda ed illustra quanto di increscioso avvenne con il prof. Cellini

Nel dicembre del 1955, quindi, ricucito lo strappo fra Cellini e il Ministero, il primo ottenne di poter restaurare il *San Luca*, grazie anche, stando a quanto da lui stesso narrato nei suoi scritti riguardanti questo intervento, agli ottimi rapporti personali che lo legavano ad Emilio Lavagnino, divenuto soprintendente.

Il fatto però che nella seconda metà degli anni Cinquanta, l'Accademia di San Luca, con l'avallo della Soprintendenza, scegliesse di sottrarre il dipinto alla competenza del restauratore-capo dell'ICR per affidarla a Cellini, grande maestro della vecchia guardia, palesa una fiducia di fondo, da parte dell'Accademia, nei confronti della scuola del restauro artistico. Infatti, di fronte al timore di aver compromesso definitivamente l'opera, e pur avendo a disposizione la competenza dell'Istituto Centrale, l'Accademia decise di affidarsi a Cellini, auspicando, si direbbe, una sorta di intervento miracoloso che riuscisse a riparare con l'arte i danni cui la scienza non poteva porre rimedio.

Il primo affidamento del restauro a Cellini riguardava «esclusivamente il tergo del dipinto» e sarebbe consistito «nella graduale sistematica rimozione dell'attuale suo supporto e del successivo assottigliamento dell'ammanitura onde giungere [...] al ritrovamento dell'eventuale traccia del disegno originale del Maestro»<sup>168</sup>. La passione con cui il maestro restauratore aveva chiesto per due decenni, ed infine ottenuto, di operare sul *San Luca*, nasceva infatti prevalentemente dalla volontà di dimostrare la veridicità della tradizionale attribuzione a Raffaello. Evidentemente egli fu molto abile nel convincere chi deteneva il potere decisionale dell'opportunità di sottoporre ad un nuovo intervento il dipinto, già estremamente compromesso, nonostante, come si è esposto, Vermehren avesse già previsto la quasi impossibilità di rinvenire il disegno preparatorio agendo dal retro del dipinto.

---

come ben risulta dal fascicolo relativo in atti. Non ritiene dunque che al Cellini possa ora affidarsi il lavoro». A tale obiezione viene fatto notare «come i nuovi accordi siano stati presi per sollecitazioni fatte da accademici e particolarmente dei proff. Bocchi e Toesca», fuggendo ogni dubbio sulla paternità della decisione di affidare il dipinto a Cellini. Va sottolineato dunque che Carlo Siviero, che fin dal dopoguerra tanto si era battuto per ottenere i finanziamenti per il restauro, rappresentò una voce contraria ed isolata nel sostenere la non opportunità di esautorare l'ICR.

<sup>168</sup> AC, Serie 1, *Restauri*, fasc. 4. Lettera di Emilio Lavagnino a Pico Cellini, datata 27 dicembre 1955.

Cellini dunque si mise al lavoro – presso il proprio laboratorio – nel gennaio del 1956 e per un intero anno operò sul retro del dipinto, come testimonia la relazione di un'ispezione compiuta nel gennaio del 1957 da Amedeo Bocchi, Emilio Lavagnino e Cesare Brandi, nella quale si elencano le operazioni già compiute: «distacco delle tavole fra loro, distacco della pittura, raschiatura del rovescio per eliminare i residui della imprimitura»<sup>169</sup>.

È opportuno a questo punto rilevare che, nella relazione inviata al Presidente, la commissione parli di «distacco delle tavole», sottintendendo dunque la presenza di un supporto ligneo. Avvalendosi inoltre della relazione pubblicata da Cellini stesso al termine del restauro<sup>170</sup>, confrontata con altri documenti concernenti questo intervento, in particolare della corrispondenza fra Cellini, l'Accademia e la Soprintendenza, si avanza l'ipotesi che effettivamente, in un non precisato momento compreso fra la fine dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento, il dipinto, già trasportato su tela, fosse stato nuovamente portato su tavola. Poiché però nella relazione di Pico Cellini si parla sia di tavola, sia di tela, è chiaro che non fosse stato eseguito un vero e proprio trasporto, inteso come separazione della pellicola pittorica, con il relativo strato preparatorio, dalla tela apposta da Cecconi Principi, bensì si fosse semplicemente incollata quest'ultima ad un nuovo supporto ligneo.

Due fotografie mostrano Cellini alle prese con la distruzione del supporto ligneo, inciso fino a formare un reticolato di cubetti fatti poi saltare per mezzo di un martello (figg. 41 a/b).

---

<sup>169</sup> AASL, Vol.1958, tit.IX-3, *Restauro quadro di Raffaello e Conferenza Cellini 15-XII-1958*. Relazione di Carlo Alberto Petrucci relativa al sopralluogo effettuato con Amedeo Bocchi, Emilio Lavagnino e Cesare Brandi, indirizzata al Presidente dell'Accademia di San Luca, datata 25 gennaio 1957. Cfr. Appendice n. 5.

<sup>170</sup> Cfr. Cellini 1958.



**Fig. 41a, 41b.** Pico Cellini nel suo laboratorio mentre rimuove il supporto ligneo del *San Luca dipinge la Vergine* (1956).

Questi documenti attestano incontrovertibilmente la presenza in quel momento di un supporto ligneo nel *San Luca*, certamente applicato successivamente all'intervento di Pietro Cecconi Principi, considerato che Petrucci parla di «trasporto e ritrasporto».

Tornando al restauro di Cellini, questi si rese immediatamente conto che le quattro porzioni del dipinto, corrispondenti alle quattro assi che componevano la tavola originaria, non erano posizionate correttamente, pertanto ne approfittò per sezionare la tela lungo le suture al fine di scoprire la mestica con più facilità. Cellini non trovò, come sperato, tracce del disegno preparatorio, ma solo «una specie di nebuloso ampio abbozzo ad olio»<sup>171</sup>, però riuscì a rinvenire le incisioni relative ai profili delle parti architettoniche e prospettiche del dipinto. Calandole su una velina, il restauratore riuscì a documentare l'esistenza di queste tracce (fig. 42), che mostrano alcuni pentimenti nell'opera: innanzitutto una traccia arcuata in alto a destra, dietro la testa del Raffaello giovane ritratto nel dipinto, mostra come una prima idea prevedesse una terminazione a centina d'arco.



Fig. 42. Pico Cellini, calco su velina delle incisioni rinvenute sulla mestica del *San Luca* dipinge la Vergine, 1957 c.

<sup>171</sup> Cellini 1958, p. 255.

Inoltre, a giudicare dalle incisioni rinvenute, Cellini dedusse erroneamente che al posto del ritratto era inizialmente prevista una finestra rettangolare, ma si trattava invece di una delle tante linee afferenti alla quadratura per il riporto in scala del disegno preparatorio del dipinto<sup>172</sup>; infine la traversa del cavalletto che regge la tavola su cui san Luca sta dipingendo non era semplice, come risulta nell'opera finita, bensì tornita.

Dopo avere sezionato il dipinto e rimosso il supporto, Cellini proseguì con le operazioni di rifodero, che ben descrive nel proprio articolo: si trattò di un «rifodero a cera, da farsi in due tempi successivi, prima su una sottilissima tela inerte, e poi su due robuste tele debitamente sfibrate e stabilizzate»<sup>173</sup>. Per velare la pellicola pittorica, onde procedere al trasporto, il restauratore cosparses la superficie cromatica di uno strato di cera ricca di miele, lasciandola agire per più di un anno senza altro sostegno. In questo modo il restauratore intendeva raggiungere due obiettivi: l'impermeabilizzazione del dipinto e la liberazione dalle impurità accumulate al di sopra della "patina", che egli definiva come «essudato dell'olio cristallizzato in superficie [...] che non ha niente a che vedere con le vernici ingiallite, il sudicio di fumo, di polvere od altro», facendo in questo modo valere la propria voce anche all'interno del dibattito che a quel tempo animava gli esperti sul tema, appunto, della "patina". Successivamente egli pulì nuovamente il dipinto con acquaragia, per rimuovere ulteriori strati di ridipintura che Vermehren non era arrivato ad eliminare. La tela fu infine fissata su un telaio tamburato di masonite, munito di traverse mobili con chiavi di legno, quello cioè su cui si trova tuttora, adempiendo la richiesta della commissione che supervisionava il restauro, che aveva optato per «un nuovo supporto ligneo sul quale appoggiare la pittura senza fissarla»<sup>174</sup>.

Dopo avere portato a termine le operazioni relative al supporto e alla pulitura, Cellini fu infine autorizzato a procedere anche all'inte-

---

<sup>172</sup> Tale ipotesi è stata oggi smentita dai risultati delle indagini diagnostiche condotte nel 2011, cfr. Cardinali 2014.

<sup>173</sup> Cellini 1958, p. 257.

<sup>174</sup> AASL, Vol.1958/ IV-IX, tit.IX/3, *Restauro quadro di Raffaello e Conferenza Cellini 15-XII-1958*. Relazione di Carlo Alberto Petrucci relativa al sopralluogo effettuato con Amedeo Bocchi, Emilio Lavagnino e Cesare Brandi, indirizzata al Presidente dell'Accademia di San Luca, datata 25 gennaio 1957.

grazione delle vastissime lacune, dando il benessere infine a quel restauro pittorico per evitare il quale si erano fermati i lavori nel 1951. Egli procedette coprendo con velature lo strato preparatorio sede di lacune e delimitò i contorni del suo intervento con un tratteggio rosso ancora oggi visibile ad occhio nudo sul dipinto, agendo «quanto più possibile nel desiderato doveroso rispetto»<sup>175</sup>. Questo modo di segnalare l'intervento di restauro per renderlo riconoscibile a distanza ravvicinata senza disturbare l'occhio nella visione d'insieme coincideva con l'approdo metodologico del Laboratorio di Restauro delle Pitture dei Musei Vaticani, dove la sperimentazione aveva condotto all'adozione di questa tecnica, formalmente diversa ma nella sostanza equivalente al "rigatino" brandiano. Rifacimenti pittorici di questo tipo sono stati ad esempio utilizzati nel corso di un restauro perfettamente contemporaneo a quello del *San Luca*, quello condotto da proprio nel 1957-58 sulla *Madonna di Foligno* di Raffaello<sup>176</sup>.



**Fig. 43.** Il *San Luca dipinge la Vergine* nel salone di rappresentanza dell'Accademia Nazionale dopo il restauro di Pico Cellini (Foto Oscar Savio 1964).

<sup>175</sup> Cellini 1958, p. 258.

<sup>176</sup> Cfr. Violini 2013, p. 83.



Pico Cellini riconsegnò infine il dipinto nel giugno del 1958 all'Accademia di San Luca (fig. 43), la quale festeggiava l'evento invitando lo stesso a tenere una conferenza durante la quale egli rese pubblici i dettagli dell'intervento, narrando la decennale avventura vissuta dall'opera, nella quale egli, dopo averla sezionata ed analizzata, riusciva ancora ad individuare «l'invenzione, cioè l'idea, che è quella inconfondibile di Raffaello»<sup>177</sup>.

Ripercorrendo le tappe dell'operazione di Cellini, emergono dati fondamentali: innanzitutto, buona parte dell'intervento, come ammesso esplicitamente, mirò alla dimostrazione della paternità di Raffaello, con procedimenti irreversibili che esulavano chiaramente dalle necessità conservative o integrative. In secondo luogo, è il dipinto, nel suo stato attuale, a mostrare quanto il risarcimento delle lacune non sia stato esente da arbitrarietà.



**Fig. 44.** Antiveduto della Grammatica, *San Luca dipinge la Vergine*, Roma, Chiesa dei SS. Luca e Martina.

<sup>177</sup> AASL, Vol.1958/ IV-IX, tit.IX/3, *Restauro quadro di Raffaello e Conferenza Cellini 15-XII-1958*. Dal testo della conferenza di Pico Cellini.

La storia conservativa del *San Luca* dimostra come, nel corso dei secoli, fin dal tardo Seicento, la copia di Antiveduto della Grammatica oggi pala dell'altare maggiore della Chiesa dei Santi Luca e Martina (fig. 44), sia sempre stata usata come guida in occasione dei restauri dell'originale, già da allora deturpato da diffuse cadute di colore. È proprio il confronto, quindi, tra la copia e l'originale, ma anche e soprattutto la possibilità di paragone offerta dalle fotografie del *San Luca* precedenti il restauro di Cellini, come quella pubblicata nel catalogo della Galleria accademica nel 1910 da Aristide Sartorio (fig. 45), ad evidenziare un intervento del restauratore nella parte bassa destra del dipinto, quella in cui è raffigurata la gamba destra di san Luca, che modificò effettivamente le forme originali.



Fig. 45. Raffaello (?), *San Luca dipinge la Vergine*, pubblicata in A. Sartorio, *Galleria di San Luca*, Roma 1910, p. 3.

Anche nella pala raffaellesca la veste del santo in corrispondenza della gamba destra presentava lo stesso panneggio osservabile ancora oggi nella copia seicentesca, e riscontrabile, peraltro, anche nelle incisioni tratte dal dipinto tra Sei e Ottocento, come, ad esempio, nella traduzione settecentesca di Girolamo Rossi (fig. 46).



Fig. 46. Girolamo Rossi, *San Luca dipinge la Vergine*, incisione a bulino, XVII sec., Roma, Biblioteca Sarti, *Stampe di vari autori*.

Cellini intervenne quindi su una forma acquisita almeno da cinque secoli, con quell'artistica arbitrarietà cui si riferiva in termini di condanna il padre Giuseppe vent'anni prima.

A conclusione di questa vicenda, il 28 maggio 1960 Pico Cellini, restauratore, fu nominato accademico di San Luca<sup>178</sup>, sancendo il crollo di quella barriera che aveva impedito a Venturini Papari negli anni Trenta di realizzare la sua aspirazione.

---

<sup>178</sup> AASL, Vol. 1958, Tit. III-3, *Verbale delle votazioni eseguite il giorno 28 maggio 1960 dagli accademici nazionali per la elezione dei nuovi accademici* e AASL, *Verballi, 1959-1960-1961*, f. 15. Pico Cellini viene eletto accademico benemerito con 43 voti favorevoli e 4 contrari.

I tempi erano cambiati, gli artisti probabilmente non si sentivano più minacciati dai restauratori. È probabile che l'apertura a Cellini non coincidesse con un'apertura alla professionalità del restauratore: egli aveva avuto il merito di riparare ai danni occorsi al dipinto più importante, per ragioni storiche e simboliche, della collezione accademica, un'opera, come i ritratti, la cui immagine non poteva andare perduta, a costo di intervenire con ritocchi estesi. Non a caso, in una lettera di ringraziamento del giugno 1958, il presidente Vincenzo Fasolo si espresse in termini di «sapiente restauro» condotto da «l'egregio Artista»<sup>179</sup>.

Il genio applicato da Cellini ai dipinti non poteva essere contemplato all'interno di un'istituzione, quale quella dell'ICR, che mirava alla formulazione di teorie e pratiche condivise e omologate, lontane da personalismi e di necessità più prudenti. Le pratiche dell'ICR degli anni Quaranta e Cinquanta certamente mal si coniugavano con la necessità dell'Accademia di non rinunciare alla minima parte figurativa del dipinto rappresentante il proprio patrono, colui sotto il cui patrocinio gli antichi accademici avevano saputo elevare socialmente il rango degli artisti.

Nonostante la singolarità del caso del *San Luca*, risulta a parere di chi scrive evidente che, almeno nell'arco cronologico preso in esame, non si sia formata all'interno dell'Accademia di San Luca una cultura del restauro. La convivenza di posizioni diametralmente opposte, basate peraltro su valutazioni nate da spinte di carattere estremamente vario – la difesa della classe, la considerazione dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica o meno – e la prevalenza dell'una o dell'altra, a seconda di fattori variabili – la presenza o meno di alcuni membri alle riunioni decisive, ad esempio – diede origine ad una successione di eventi tra loro incoerenti.

Il restauro, nell'arco di tempo preso in esame, si era definitivamente determinato come un'attività a sé stante, ma fra la proposta su base scientifica perorata dalle istituzioni e la vecchia guardia, legata alle tradizioni di bottega, era a favore di quest'ultima che infine l'Accademia aveva deciso di schierarsi, in una concezione del restauro generalmente vicina a quello amatoriale, destinato al collezionismo privato.

Più che di una posizione di retroguardia, si trattava di adesione alla tradizione, quella che appartiene al codice genetico dell'istituzione, alla quale l'Accademia di San Luca, in ogni momento storico e nonostante le dispute interne, non poteva non rimanere legata.

---

<sup>179</sup> AASL, Vol. 1958, Tit. IX-3, lettera datata 28 giugno 1958.

Una scelta di questo tipo, inserita nel contesto di accesa polemica di Cellini contro Brandi e contro l'operato dell'istituto da lui diretto, non può essere letta come neutrale. Se è vero che nella commissione nominata dall'Accademia per il restauro della pala raffaellesca sedeva un altissimo esponente della storiografia artistica del tempo, Pietro Toesca, altresì membro, peraltro, del primo consiglio scientifico dell'ICR alla data della fondazione, è pur vero che quella di San Luca rimaneva un'accademia degli artisti. È quindi forse in questa chiave che va letta la preferenza espressa nei confronti di Pico Cellini, ritenuto, come si è ribadito più volte, appartenente alla «famiglia accademica», non solo per la discendenza dal padre Giuseppe, bensì probabilmente soprattutto per l'appartenenza a coloro che possedevano la pratica dell'arte. Se nel merito stretto delle questioni riguardanti il restauro in questo periodo non sono rimaste tracce documentarie del dibattito intercorso fra gli accademici, se è vero che, a giudicare dal fascicolo dedicato, l'istituzione romana subì piuttosto passivamente le aspre dichiarazioni di Brandi e Cellini che tentavano di coinvolgerla, è pur vero che documenti legati ad altri contesti testimoniano chiaramente quale fosse in quel dato periodo il sentimento che animava gli accademici romani, come dimostra ad esempio la ferma presa di posizione riguardante la costituzione della commissione giudicatrice per la Biennale di Venezia del 1950. In questa occasione, infatti, dalla laguna erano giunti inviti a partecipare alla rassegna ad alcuni esponenti delle accademie italiane, tra cui quella di San Luca. Quest'ultima approvò all'unanimità un documento che affermava:

L'Accademia Nazionale di San Luca, presa visione delle proteste elevate dai titolari delle Accademie di belle Arti di Torino, Venezia, Firenze, Bologna, Roma e Napoli a proposito dell'invito fatto dalla Commissione ordinatrice della biennale veneziana (invito ritenuto offensivo alla loro dignità di artisti e d'insegnanti) deve constatare che le giuste proteste sollevate dall'inopportuno invito sono, nella forma e nella sostanza, il frutto della organizzazione delle mostre stesse che non essendo affidate a una Commissione composta esclusivamente di artisti, assume caratteri partigiani in luogo di accogliere equamente tutte le tendenze dell'arte contemporanea italiana<sup>180</sup>.

---

<sup>180</sup> AASL, Verbali delle sedute, anni 1949-1950, *Verbale adunanza generale tenutasi il giorno 18 febbraio 1950*.

Anche in merito al rapporto fra artisti e critica d'arte militante gli accademici non trovarono mai una posizione comune, ma è evidente che la questione era molto sentita. Nel 1954 l'allora presidente Giuseppe Romagnoli propose ai colleghi di fornirgli per iscritto delle indicazioni sulle modalità da attuare affinché l'Accademia potesse «sempre più affermarsi»<sup>181</sup>. A fronte di Carlo Alberto Petrucci, che proponeva di «Riprendere l'iniziativa delle riunioni settimanali, ma sotto altra forma, invitando colleghi non accademici, studiosi, critici, giornalisti e discutere sulle questioni che ci stanno a cuore [...] E aprire le porte ad intelligenze della portata di un Longhi e di un Venturi lasciando a loro e a chiunque possa farlo, di offrire un contributo di idee che discuteremo»<sup>182</sup>, lo scultore Sirio Tofanari pregava di «escludere i critici che spesso soffocano con polemiche inopportune»<sup>183</sup>.

Negli anni Cinquanta del Novecento, dunque, gli artisti accademici di San Luca affrontavano il proprio rapporto con la critica, da alcuni di loro considerata un prezioso interlocutore, ma da altri un nemico concorrente da arginare e combattere, in una delle cicliche emergenze dell'antica diatriba riguardante il diritto di espressione nelle questioni artistiche.

L'Accademia, sentendosi esautorata temendo forse di stare andando incontro ad un inesorabile declino, si esprime in termini di conservatorismo, appoggiandosi, per quanto riguarda il restauro, a quella tradizione che avvertiva come più congeniale e le cui istanze risultavano meglio comprensibili al consesso di accademici artisti. Ancora una volta, infine, il “*San Luca* di Raffaello” diveniva stendardo della cultura e della tradizione accademica.

---

<sup>181</sup> AASL, Verbali delle sedute, anni 1953-1954, *Verbale dell'adunanza generale ordinaria tenuta il giorno 27 febbraio 1954*.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

## Appendice - Approfondimenti biografici su alcuni protagonisti

### **Giuseppe Cellini**

Giuseppe Cellini nacque a Roma il 19 dicembre 1855, figlio di Annibale, pittore e miniatore allievo di Tommaso Minardi.

La sua formazione artistica ebbe inizio presso l'Istituto di Belle Arti, dove ottenne l'abilitazione all'insegnamento del disegno nelle scuole tecniche. Un passaggio fondamentale fu però l'iscrizione alla neonata Scuola di applicazione del disegno alle arti industriali. Stretto amico di Gabriele D'Annunzio e legato ai circoli culturali da quest'ultimo influenzati, Cellini mantenne sempre una posizione autonoma e non aderente all'estetismo che caratterizzava l'ambiente artistico romano tardo-ottocentesco. Egli infatti, proprio in virtù della sua passione per le arti applicate, fu convinto sostenitore della necessità di riqualificare il prodotto industriale su basi artistiche. I corsi della scuola annessa al Museo Artistico Industriale si ponevano una precisa missione: insegnare agli artigiani del presente le tecniche e i caratteri stilistici delle epoche passate, in particolare del Medioevo e del Rinascimento, per renderli in grado di intervenire sugli oggetti di antiquariato senza comprometterne le forme. Cellini unì alla preparazione pratica fornita dall'istituto la lettura dei testi di John Ruskin, di cui apprezzò e condivise le implicazioni morali attribuite all'artigianato.

L'attività di Cellini si svolse su più fronti: da una parte si dedicò alla produzione pittorica, in particolar modo al genere del paesaggio e alla decorazione, per la quale ricevette commissioni dalle maggiori famiglie nobili romane e il cui capolavoro è probabilmente costituito dalla

decorazione della Galleria Sciarra a Roma<sup>184</sup>, ma fu anche un fecondo pubblicista e poeta e in questa veste collaborò a molte iniziative editoriali della sua epoca, come la celebre rivista "Cronaca Bizantina", fondata nel 1881 dal giornalista Angelo Sommaruga<sup>185</sup>.

Nominato Accademico di San Luca nel 1906, fu membro partecipe delle attività dell'istituzione. Le sue posizioni innovative in materia di restauro, esposte nel presente capitolo, si devono probabilmente proprio a quella sensibilità per l'oggetto d'arte nella sua consistenza fisica, materica, mutuata dagli studi e dalla produzione delle arti applicate. Nel 1886, ad esempio, in un articolo scritto in occasione dell'Esposizione Artistica dei Metalli<sup>186</sup>, Cellini sosteneva la necessità, per l'artista, di studiare i modelli del passato, ma solo come punti di riferimento ideali, senza cedere all'imitazione, che conduce alla contraffazione. Dunque forse proprio l'attitudine al rispetto dell'opera e il disprezzo per la contraffazione, e la profonda convinzione che ogni artista fosse portatore di uno stile proprio, che ne costituiva la forma di espressione, devono aver condotto Cellini a ritenere i pittori non adatti alle operazioni di restauro pittorico, che avrebbero potuto condurre con arbitrarietà.

Giuseppe Cellini morì a Roma nell'aprile del 1940, lasciando in eredità ai figli, in particolare a Pico, la propria passione per la speculazione artistica, ma soprattutto la propria autonomia intellettuale.

## Pico Cellini

Pico Cellini, nato a Roma il 21 ottobre 1906, ereditò dal padre, Giuseppe, la passione per l'arte in generale, ma più in particolare l'attenzione alle tecniche artistiche, alle pratiche artigianali, ovvero quelle attenzioni agli aspetti che evidenziano l'importanza dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica, materica.

Formatosi dall'età di quattordici anni presso la bottega di un restauratore fiorentino, un incontro di fondamentale importanza per lui fu quello con i Riccardi, che sarebbero diventati tra i più celebri falsari

---

<sup>184</sup> Sulla formazione e l'attività artistica di Cellini cfr. Fonti 1975 e De Melis, Cellini 2013.

<sup>185</sup> Cfr. Sommaruga 1941.

<sup>186</sup> Cfr. Cellini 1886, pp. 34-35.



del loro tempo. La frequentazione con questa famiglia permise a Cellini di imparare i segreti delle tecniche artistiche antiche e, ovviamente, di conoscere dettagliatamente gli espedienti utili alla creazione di un falso<sup>187</sup>. Questo, insieme ad una naturale dote, definita da Federico Zeri «l'occhiaccio», unito all'esperienza maturata nel corso di restauri di opere pittoriche e scultoree, fece di lui uno dei più attendibili attribuzionisti del Novecento.

Personaggio eccentrico, spesso in aperta ed aspra polemica nei confronti delle istituzioni, Cellini fu forse l'ultimo autorevole rappresentante della tradizione del restauro artistico nel corso del Novecento. Fermo sostenitore della necessità di accostare alla pratica artigianale del restauro le indagini scientifiche, egli fu, a suo dire, il primo in Italia ad applicare la diagnostica su un'opera d'arte, in occasione delle indagini radiografiche eseguite sulla pala raffigurante *San Luca che dipinge la Vergine*, dell'Accademia di San Luca, nel 1934<sup>188</sup>.

Quanto all'importanza delle strumentazioni diagnostiche, Cellini stesso ricordò tempo dopo «che in quell'epoca [l'inizio degli anni Trenta] il restauro e la conoscenza erano affidati all'empirismo, ai segreti di bottega e, come illustrazione e storiografia, erano in voga per lo più le elucubrazioni letterarie di storici che [...] alla fine traducevano in un'opera letteraria un'opera figurativa»<sup>189</sup>. Ben lontano dalla concezione idealistica crociana che negli anni Trenta costituiva, a tutti gli effetti, la via di comprensione della storia dell'arte in Italia, Cellini pare, anche nei suoi tardi resoconti, escludere il ruolo portante avuto dagli storici dell'arte nella progettazione di un istituto centrale per il restauro in Italia, come emerge da queste sue parole: «il Ministro delle Corporazioni Bottai aderiva al desiderio di noi restauratori, di avere a disposizione un gabinetto scientificamente attrezzato, che poi sarà trasformato in Istituto Centrale del Restauro»<sup>190</sup>. Egli ascriveva a se stesso l'introduzione in Italia de «l'idea stessa di un rinnovamento su basi scientifiche del restauro»<sup>191</sup> e diede vita ad una vera e propria guerra mediatica nei confronti di Cesare Brandi e dell'Istituto da lui diretto,

---

<sup>187</sup> Cfr. Malatesta 2000.

<sup>188</sup> Cfr. Cellini 1936 e Mariani 1937.

<sup>189</sup> Cellini 1988b.

<sup>190</sup> *Ibidem*.

<sup>191</sup> *Ibidem*.

reo, a suo avviso, di fornire «responsi addomesticati», contrastando la sistematica e continuativa lotta alla contraffazione portata avanti dal restauratore romano.

Nella prescrizione sulle modalità del restauro pittorico, compilata da Cellini nel 1989, il restauratore parla di una terza fase in cui «si sceglierà la più conveniente e scrupolosa maniera per rendere fruibile quel che ancora esiste, per il godimento pubblico e non solo per uso degli specialisti, che d'altronde sono abituati di solito a leggere e reintegrare le opere mentalmente»<sup>192</sup>. In questa inequivocabile dichiarazione programmatica va ricercato il germe dell'opposizione ai metodi brandiani, i cui risultati erano chiaramente per Cellini inadatti al godimento da parte di un pubblico ineducato. Mentre nasceva, si sviluppava ed acquisiva prestigio internazionale l'Istituto Centrale per il restauro, mentre Brandi poneva su basi fenomenologiche le elucubrazioni che avrebbero dato vita alla sua *Teoria del Restauro*, esisteva almeno un altro punto di vista, altrettanto valorizzato dalla società, quello cioè che poneva comunque come fine ultimo del restauro la pubblica, e più facile, godibilità dell'opera.

Cellini fu autore di celebri restauri, come quelli romani dell'*Aurora* di Guercino nel Casino Boncompagni-Ludovisi, delle pale di Rubens in Santa Maria della Vallicella e della tela di Andrea Pozzo collocata sulla volta della chiesa di Sant'Ignazio. Fu proprio lui, inoltre, a riscoprire e restaurare la *Imago Antiqua* di Santa Francesca Romana, cioè l'immagine mariana più antica conservata fino ai nostri giorni.

Pico Cellini morì a Roma nell'agosto del 2000, dopo aver maturato numerosi riconoscimenti nel corso della sua lunga vita: Accademico cultore dei Virtuosi del Pantheon, Accademico corrispondente dell'Arcadia, Benemerito della Scuola, della Cultura e dell'Arte della Repubblica Italiana, nonché laureato in lettere *honoris causa* dall'Università di Roma Tre<sup>193</sup>.

---

<sup>192</sup> Cellini 1989, p.75.

<sup>193</sup> Cfr. Toscano 1998.

## Tito Venturini Papari

Tito Venturini Papari nacque a Roma nel 1864. L'unico passaggio conosciuto della sua formazione artistica riguarda l'iscrizione, nel 1888, alla scuola per artigiani "alla Maddalena". È stata ipotizzata una sua successiva partecipazione ai corsi serali della Scuola Preparatoria alle Arti Ornamentali, che resta al momento non documentata<sup>194</sup>. Dal 1887 e fino al 1923, Venturini Papari fu impiegato amministrativo presso il Comune di Roma.

Assolutamente nulla è, ad oggi, la conoscenza riguardante la sua formazione come restauratore. I documenti fin'ora rintracciati restituiscono la figura di un professionista già abile e dotato di un buon *curriculum* nei primissimi anni del 1900. Certa è invece la sua formazione in materia di tecniche pittoriche antiche, in particolare murali, su cui egli lavorò fin dagli anni Ottanta dell'Ottocento, fino a divenire un esperto in materia, come dimostrano anche le sue numerose pubblicazioni al riguardo<sup>195</sup>. Grazie a questa specializzazione, dagli anni dieci fu chiamato ad operare su alcune delle più importanti testimonianze di pittura murale, come i preziosi affreschi rinvenuti presso la chiesa di Santa Maria Antiqua al Foro Romano (1906 e 1910) e quelli di Correggio sulla Cupola del Duomo di Parma (1913-16), o ancora quelli di Filippo Lippi nel duomo di Spoleto (1919-20). Tra i principali committenti di Venturini Papari figurano alcune delle personalità di maggior rilievo nell'ambito critico-artistico dell'inizio del Novecento, come Federico Hermanin, Corrado Ricci, Giulio Cantalamessa, Giacomo Boni. La chiara fama del restauratore gli valse la carica di direttore del neoinstituito Regio Gabinetto di restauro presso la Soprintendenza alle Gallerie del Lazio, nel 1924, e nel 1926 la nomina a "direttore emerito dei restauri" delle collezioni del Comune di Roma. In un periodo in cui le prassi di restauro erano fortemente variegata e sperimentale, legate ad orbite regionalistiche o di *scuole*, precettate dagli antichi – ma unici – testi di riferimento a disposizione, cioè ancora i manuali di Ulisse Forni e di Giovanni Secco Suardo, i restauratori, in particolar modo quelli celebri che operavano su opere di interesse particolare, erano soggetti all'azione di grandi sostenitori e feroci detrattori. Si sono già fatti i

---

<sup>194</sup> Cfr. Merlonghi 2003.

<sup>195</sup> Cfr. ad esempio Venturini Papari 1905.

nomi di alcuni dei committenti, dunque sostenitori, di Venturini Papari, mentre suoi agguerriti nemici furono ad esempio Ugo Ojetti e Camillo Boito, i quali, nel suo intervento su Correggio nel Duomo di Parma, notarono dei rifacimenti indebiti. Si rimanda per la contestualizzazione storico-critica al capitolo precedente, ma è utile qui rimarcare come in questo momento vi fossero ancora, schierate su fronti opposti, due posizioni emergenti dalla già lunga storia delle teorie del restauro: quella legata all'ambito del collezionismo privato e della *conneusseruship*, e quella invece più legata al restauro filologico di matrice cavalcaselliana. Data la difficoltà di stabilire il grado di affidabilità delle testimonianze coeve sugli interventi operati in quegli anni, è opportuno affidarsi a giudizi a noi più vicini cronologicamente, senza però cadere nell'errore di considerare la lunga *querelle* sulle prassi di restauro una battaglia conclusa, dunque con la consapevolezza che un giudizio odierno non comporta necessariamente un definitivo grado di imparzialità. Una voce autorevole come quella di Alessandro Conti giudicò positivamente il restauro operato proprio sugli affreschi della cupola del Duomo di Parma<sup>196</sup>, dove i distacchi di colore furono trattati con spennellature e iniezioni di colla, così da mantenere intatta per quanto possibile la stesura originaria, ma non risparmiò di riferirsi al restauratore, nel presentarlo, come colui che «rimuove quanto era rimasto dei ritocchi a secco di Filippo Lippi sugli affreschi del duomo di Spoleto»<sup>197</sup>. Tra i capolavori cui Venturini Papari mise mano, vi è la loggia di Psiche alla Farnesina, capolavoro raffaellesco, su cui il restauratore intervenne nel 1930. Il nome di Venturini Papari si lega dunque all'increscioso avvenimento della rimozione del fondo originale in azzurrite campito da Raffaello ed integrato nell'intervento di Carlo Maratti di fine Seicento. Senza voler qui ripercorrere tutta la vicenda, basti segnalare che le ultime indagini, a cura di Rosalia Varoli-Piazza, hanno portato la studiosa ad accertare che fu proprio nel corso dell'intervento di Venturini Papari che si compromise definitivamente l'originale raffaellesco, mediante la rimozione dell'azzurrite del fondo<sup>198</sup>.

Venturini Papari fu anche esperto restauratore di tele e tavole, con

---

<sup>196</sup> Cfr. Conti 1981, p.94.

<sup>197</sup> *Ibidem*.

<sup>198</sup> Cfr. Varoli-Piazza 1990.

una particolare propensione alla foderatura. Positivo è infatti, a tal riguardo, il parere espresso da Carlo Giantomassi e Donatella Zari sul restauro eseguito condotto nel 1914 sulla *Madonna dei Palafrenieri* di Caravaggio, la cui foderatura ha mostrato nel corso del tempo la sua qualità e la cui pulitura non ha comportato danni per il dipinto<sup>199</sup>.

Venturini Papari fu un eccellente rappresentante della scuola del restauro artistico italiano e strinse rapporti con molti colleghi, come, ad esempio, con la famiglia dei Cecconi Principi ed in particolar modo con Lorenzo, con il quale lo si vede al lavoro presso l'Accademia di San Luca all'inizio degli anni Trenta. A legarli anche un vincolo familiare, poiché la signora Venturini Papari era Ginevra Cecconi, sorella di Lorenzo.

Nella sua proficua attività di pubblicista e conferenziere, Venturini Papari prese parte al dibattito fervente sulle pratiche di restauro e sull'opportunità di un'apertura alla scienza di queste ultime. Egli fu un fervente sostenitore della necessità, da parte dei restauratori, di servirsi degli strumenti scientifici messi a disposizione dalla moderna tecnologia e non si mostrò mai su posizioni reazionarie in questo senso. La sua fiducia nella scienza, i cui prodotti potevano e dovevano rientrare nel novero degli strumenti del restauro, non lo portava però a compiere il passo ulteriore, quello della considerazione della carriera del restauratore come separata rispetto a quella del pittore. Ciò risulta evidente non solo dalle vicende che lo legarono all'Accademia di San Luca, ma anche – e soprattutto – dalla richiesta, avanzata al Ministero dell'Educazione Pubblica nel 1901, di istituire una cattedra di restauro presso le scuole d'arte.

La figura di Tito Venturini Papari, morto nel 1944, riveste dunque fondamentale importanza non solo e non tanto come riflesso dell'importanza delle opere da lui restaurate, ma come esempio della sentita necessità, fin dall'inizio del Novecento, di un rapporto diretto e interattivo fra le istituzioni preposte alla salvaguardia del patrimonio artistico e gli operatori impegnati ogni giorno sul campo, quella necessità del resto vergata nero su bianco già da Giovan Battista Cavalcaselle quasi mezzo secolo prima.

---

<sup>199</sup> Cfr. Giantomassi-Zari 1998.

## Carlo Siviero

Nel 1897, all'età di sedici anni, Carlo Siviero, nato a Napoli nel 1882, si iscrisse alla Scuola Serale Operaia di disegno di San Domenico Maggiore, dove insegnava Tommaso Celentano. Per mantenersi agli studi, il giovane Siviero lavorò in quel periodo come operaio decoratore, sviluppando quelle capacità e quel gusto per la decorazione che lo avrebbero poi accompagnato per lungo tempo. Celentano invitava gli allievi alla scelta di soggetti non canonici, mandandoli a dipingere nella fonderia di rame Corradini, dove i giovani ritraevano scene di officina, di uomini al lavoro, di macchine in funzione. I temi del lavoro, della vita quotidiana, uniti a quelli paesaggistici – che di lì a poco avrebbero interessato Siviero – appartenevano ormai alla tradizione della scuola napoletana, la quale, nel corso del XIX secolo, aveva trovato nel realismo la risposta ad ogni esigenza di rinnovamento, in sintonia, peraltro, con quanto accadeva nel resto della penisola<sup>200</sup>. Con Filippo Palizzi, per esempio, che sottopose la natura ad un'indagine meticolosa e la seppe rendere in pittura in modo minuzioso, ponendo come centrale l'argomento della tecnica – dato che ritroveremo in Siviero – ponendosi autonomamente in dialogo con le ricerche che, parallele ma con comunione di intenti, avvenivano in Lombardia e in Toscana, ma inserendo anche fra le proprie fonti la produzione pittorica dei paesisti di Fontainebleau<sup>201</sup>. La ricerca del “vero”, il grande motore propulsore dell'arte italiana di quel periodo, appassionò anche l'accademico Domenico Morelli, formatosi sulla teoria purista e sulla grande pittura di storia. Morelli fu certamente influenzato da quel modo di osservare la natura e di restituirla con dovizia di dettagli proposto da Palizzi, ma fu altrettanto influenzato dai modi della pittura “di macchia” e raccolse tutte queste sollecitazioni senza abbandonare totalmente la tradizione dalla quale veniva, quella cioè dello storicismo romantico, riuscendo a coniugare la tecnica propria della ripresa immediata del dato reale con la monumentalità della pittura di storia, giungendo per questo e in questo ad esiti altissimi, che fecero di lui uno dei più grandi maestri della scuola napoletana – ma non solo – dell'Ottocento<sup>202</sup>.

---

<sup>200</sup> Maltese 1954; Sisi 2005; Marini Clarelli et al. 2008; Capitelli-Mazzarelli 2008.

<sup>201</sup> Saporì 1988; Madonna-Pipponzi 2008.

<sup>202</sup> Martorelli 2005.

Siviero, iscrittosi all'Accademia di Belle Arti di Napoli nel 1899, fu allievo proprio di Morelli e contemporaneamente frequentò la scuola di pittura di animali e di paesaggio di Palizzi e certamente fu influenzato dagli esiti delle loro ricerche, ma anche dalle posizioni nate proprio in contrapposizione ai due grandi maestri, accomunati, nonostante le grandi differenze, dall'etichetta di "accademici", che i giovani della cosiddetta "Repubblica di Portici"<sup>203</sup> avversavano come obsoleta, guardando ai modelli d'oltralpe per trarre ispirazione nella ricerca della modernità. Eppure anche per loro il rinnovamento passava attraverso la restituzione di quel "vero" che non andava solo osservato e puntualmente restituito come aveva fatto Palizzi, ma andava vissuto interiormente, perché sulla tela doveva rimanere impressa non la visione, ma la personale esperienza del reale. Siviero avvertì queste ricerche come consentanee, in particolare ammirò l'opera di Marco De Gregorio. È certamente lungo questa linea delle grandi vicende dell'arte partenopea che si deve rintracciare la base formativa della poetica artistica del pittore, un uomo che nei primi anni visse intensamente il fervore intellettuale della sua città, per poi distaccarsene preferendo Roma, e che trovò dei modelli di riferimento in artisti delle generazioni di poco precedenti la sua, per esempio in Gioacchino Toma e in Antonio Mancini, coloro cioè che avevano risolto la divergenza tra pittura di storia e osservazione del dato reale, tra accademismo e libertà espressiva, elaborando un linguaggio del tutto personale. Mancini interessò in modo particolare Siviero, che nel corso della sua collaborazione con il quotidiano "Il Mattino", gli dedicò ben tre articoli<sup>204</sup>.

Nei primi anni del nuovo secolo, Siviero ebbe modo di portare a maturazione le sue attitudini di decoratore e di restauratore. Venne infatti chiamato a decorare i nuovi saloni del Museo Nazionale di Napoli diretto da Ettore Paris, mentre, in un'ala dello stesso Museo, restaurò l'affresco di Pietro Bardellino nel salone della Biblioteca Nazionale. Questi incarichi gli furono trasmessi dal maestro Celentano ed evidenziano l'attitudine al passaggio di consegne – e di commissioni – fra maestro ed allievo cui siamo abituati fin dai tempi antichi.

---

<sup>203</sup> Girosi 1931.

<sup>204</sup> Siviero 1927; Siviero 1950a; Siviero 1953.

Nel 1905 Siviero espose alla mostra della Società Promotrice "Salvator Rosa" sette opere<sup>205</sup> che suscitarono l'ammirazione del pubblico e della critica. Stando al resoconto dell'artista stesso, ciò che veniva maggiormente apprezzato nei suoi dipinti erano le capacità tecniche<sup>206</sup>. Il risalto in cui viene messa la tecnica, probabilmente da parte della critica dell'epoca, ma certamente da parte di Siviero nei suoi scritti, è sintomatico di una posizione ben precisa: quella, cioè, che ritiene imprescindibile lo studio accademico del disegno, della prospettiva, dell'utilizzo del chiaroscuro. Una presa di posizione a tal riguardo sarebbe stata esposta da Siviero nel 1932: «Il problema contemporaneo dell'espressione artistica è, invece, impostato sopra l'equivoco che la pratica sia da tenere in dispregio; che essa conduca all'abilità manuale; e ciò offende i principi della nuova estetica che predica l'umiltà, la timidezza, il primitivismo, la santa ignoranza sostituiti al vigoroso, sapiente, dinamico, travolgente linguaggio della pittura virile»<sup>207</sup>.

La sperimentazione tecnica fu un punto fermo della produzione dell'artista, che si cimentò con la pittura su tavola, con la tempera, con la pittura su carta, con la scultura in terracotta e che fu un grande sostenitore del ritorno alla pratica dell'affresco, tecnica con la quale egli ebbe a che fare in mansione di restauratore. Proprio in virtù della considerazione della tecnica come anima della pittura, Siviero avrebbe dedicato la propria maturità alla didattica.

L'artista, sia in patria, sia durante i suoi numerosi viaggi di aggiornamento, non subì mai passivamente le sollecitazioni esterne, ma selezionò sempre ciò che poteva risultare a lui consentaneo: non fu minimamente colpito dalle nuove frontiere delle sperimentazioni, non fu sfiorato dal primitivismo, né dalle ricerche sulla quarta dimensione e la sua vicenda dà infatti buon gioco alla tesi secondo cui «i napoletani si recavano all'estero più per confrontare che per apprendere poiché essi avevano già una valida base tecnica ed una tradizione artistica, per cui non si tuffarono [...] nel modernismo dell'arte francese»<sup>208</sup>.

Siviero dà l'impressione di osservare, sperimentare, ma soprattutto di incamerare dati. Le influenze, o, per meglio dire, le riflessioni su ciò

<sup>205</sup> Le opere sono: *Palazzo donn'Anna, Sera a Porto d'Ischia, Effetto grigio di San Giovanni a Teduccio, il ritratto di Alberto de Alteriis* e quattro *Impressioni del porto*.

<sup>206</sup> Siviero 1950b.

<sup>207</sup> Siviero 1932, p. 18.

<sup>208</sup> De Nicolais 1982, p. 41. Si veda Berardi 2006.



che osservava non si manifestavano sempre immediatamente, ma venivano certamente interiorizzate per poi riemergere a distanza di tempo. Così per esempio la riflessione sul delicato intimismo di Gioacchino Toma pare emergere in alcune opere degli anni Trenta, come nel candido *Sogni*. Nei ritratti si possono cogliere i vari momenti della sua sperimentazione, soprattutto quando il soggetto è consueto e ricorrente, come se stesso, la moglie e la figlia, a partire dal giovanile *Autoritratto* della collezione Guerra nel quale è la pittura di macchia, l'istantaneità resa tramite la tecnica, ad interessarlo. Nel 1910 Siviero vide Van Gogh e si cimentò con una resa della propria figura a grandi tocchi di pennellate corpose. Il confronto con gli artisti esteri passò anche attraverso la scelta dei soggetti, come nel caso del *Covone di grano*, dipinto in Francia nel 1911 e ancora con la Francia, e con le esperienze degli italiani a Parigi, si confrontò nel ritrarre la *Donna sulla sdraio* tra il 1916 ed il 1918, ma quella sua vena intimistica, ereditata dalla linea Morelli-Toma, lo portò sempre a risultati antitetici rispetto ai termini di confronto. Del resto è stato spesso riconosciuto il fatto che i ritratti di Siviero sono la restituzione di un'acuta indagine psicologica, per questo i migliori hanno per soggetto persone a lui vicine, come gli splendidi ritratti del maestro Gemito e dell'allievo più caro, Vittorio Cusatelli, o ancora dell'amico Enrico Fasolo.

Nel 1919 l'artista napoletano fu nominato Accademico di San Luca – e infatti donò all'istituzione, come previsto dallo Statuto, un autoritratto decisamente più accademico dei precedenti. Iniziò così la sua lunga e contrastata appartenenza all'accademia romana, della quale fu membro presente e attivo, fino ad ottenere la carica di Presidente nel 1926<sup>209</sup>. La sua opera come uomo delle istituzioni fu certamente rappresentativa del suo modo di essere uomo ed artista: mai disposto a cedere a compromessi o ad unirsi a comodi schieramenti tacendo la propria opinione, fu uomo della tradizione disposto però sempre ad aggiornarsi, ma soprattutto manifestò costantemente la sua attitudine

---

<sup>209</sup> Eletto Presidente dal consesso accademico all'inizio del 1926, già nel mese di marzo fu dimissionario per via dello scandalo legato al danneggiamento dei gessi di Antonio Canova e Bertel Thorvaldsen, raffiguranti rispettivamente *La Religione* e *Cristo salvatore*, spezzati durante la rimozione dalla chiesa dei Santi Luca e Martina (cfr. AASL, *Verbali delle sedute anno 1926*). Siviero assunse nuovamente la carica di Presidente nel biennio 1949-50.

ad anteporre quelle che definiremmo questioni di principio, prevalentemente di carattere etico, a qualsiasi scelta di campo artistico.

Gli anni Trenta furono per Siviero quelli dedicati alla didattica: docente accademico fra Napoli e Roma, per sua stessa ammissione ridusse il tempo dedicato alla produzione artistica per rivolgersi maggiormente alla formazione dei giovani. Questo aspetto offre un'importante testimonianza dell'appartenenza profonda di Siviero al clima culturale, ormai pressoché svanito, nel quale si era formato, ricordando i grandi maestri ottocenteschi che credevano fortemente nella missione accademica – e qualcuno di essi lo credeva come riflesso della convinzione della missione sociale dell'arte – ed un'indiscutibile testimonianza del suo fervore didattico si ottiene leggendo le istruzioni che l'artista lasciò al discepolo e assistente Vittorio Cusatelli al momento della sua partenza per il Brasile, nel 1951: «Raccomando a tutti disciplina e amore allo studio; ai ritardatari abituali rivolgo viva preghiera di levarsi un poco più per tempo [...]. Recarsi in anticipo alla scuola significa mettere in ordine la tavolozza, disporsi con raccoglimento al lavoro meditando su quanto si fece il giorno innanzi e divisando quanto si debba fare nell'ora presente per meglio raggiungere l'immagine che di quel vero si disegna nella mente. Raccomando di bandire le conversazioni da salotto e di parlare soltanto di arte»<sup>210</sup>. Il maestro Siviero riconosceva la disciplina imposta agli allievi come «feroce» e lo faceva con un certo accademico compiacimento.

Siviero non rifiutò di conoscere le alterità: viaggiò, si aggiornò, ma rimase sempre legato al punto di partenza e questa fu una scelta, una posizione assunta da un uomo non certo reazionario. Al ritorno dai suoi viaggi fu autore di una campagna di promozione proprio dell'arte napoletana dell'Ottocento, attraverso l'allestimento di mostre e la produzione critica attuata tramite la collaborazione con diversi quotidiani come "il Messaggero", "Il Giornale d'Italia", "Il Mattino" ed "Il paese".

Dedicando molto tempo all'insegnamento, dagli anni Trenta diminuì il tempo a disposizione per dipingere e Siviero si trovò da questo momento a produrre quasi esclusivamente ritratti su commissione per la nobiltà e per l'aristocrazia italiana. Questo valse a procurargli una

---

<sup>210</sup> Lettera di Carlo Siviero a Vittorio Cusatelli, datata Roma 30 gennaio 1951, pubblicata in De Nicolais 1982, pp. 23-24. Il carteggio Siviero-Cusatelli viene indicato, nel volume del 1982, come «proprietà V. Cusatelli», probabilmente riferendosi al figlio omonimo Vittorio o alla figlia Vittoria.

condanna da parte della critica, che giudicò la sua arte asservita alle gloriose ambizioni dei committenti. In effetti, la migliore produzione ritrattistica del pittore, come già evidenziato, riguarda i soggetti conosciuti, spontaneamente immortalati, quei soggetti che egli aveva modo di esperire, seguendo nella restituzione sulla tela la propria poetica, eppure non sfuggì ai suoi contemporanei la vasta cultura figurativa insita nell'opera di Siviero, come dimostrò Enrico Giannelli, il quale, nel 1916, definì Siviero «un trattato completo sull'arte napoletana»<sup>211</sup>, riferendosi alla capacità dell'artista di raccogliere le pregresse esperienze della produzione artistica partenopea e non solo per i più evidenti riferimenti ottocenteschi, ma anche per lo studio della produzione precedente, con una predilezione per il Seicento<sup>212</sup>.

La sua produzione critica riguardò interamente la cultura figurativa napoletana, cui dedicò numerosi articoli, anche le uniche tre monografie da lui composte – l'ultima rimasta manoscritta – riguardano tre personalità di rilievo appartenenti a quella tradizione: Luca Giordano (1932)<sup>213</sup>, Vincenzo Gemito (1953)<sup>214</sup> e Domenico Morelli (1953)<sup>215</sup> a dimostrazione, ancora una volta, della sua linea teorica a favore di una sintesi fra dettami accademici e “romantica” ispirazione, alla quale a buon diritto appartiene la produzione di Luca Giordano. Queste scelte, cronologicamente distanziate fra loro, permettono anche di rintracciare un *fil rouge* che percorre la teoria artistica di Siviero lungo tutto il corso della sua maturità – tenendo conto, chiaramente, del fatto che i due volumi su Gemito e Morelli sono stati scritti poco prima della morte e di certo hanno valore di testamento di gratitudine nei confronti degli amici e maestri.

Si è visto come i primi incarichi di restauro furono passati a Siviero dal maestro Celentano, in un ordinario passaggio di commissioni dal

---

<sup>211</sup> Giannelli 1916.

<sup>212</sup> Sulla fortuna critica di Carlo Siviero si veda De Nicolais 1982, pp. 35-39, che dedica all'argomento un breve ma esauriente capitolo, dal quale si evince che Siviero fu al centro del dibattito critico dalla fine degli anni Dieci fino agli anni Cinquanta del Novecento, ovvero finché fu in vita. Già l'affermazione di Emilio Lavagnino nel 1956 prefigura l'oblio cui sarebbe andata incontro l'opera di Siviero, insieme a quella di molti suoi contemporanei: «per qualche abile ritratto può aspirare ad essere considerato l'ultimo erede della tradizione morelliana» (Lavagnino 1956, p. 994).

<sup>213</sup> Siviero 1932.

<sup>214</sup> Siviero 1953a.

<sup>215</sup> Siviero 1953c.

maestro all'allievo. Eppure non risulta che Siviero si fosse formato come restauratore, che avesse una specifica preparazione in materia. Si nota dunque una perfetta identificazione fra la figura del pittore e quella del restauratore.

Siviero fu un estimatore dell'Istituto Centrale del Restauro e mantenne ottimi rapporti con il direttore Cesare Brandi, come testimoniano i documenti legati alla collaborazione intercorsa fra i due durante la campagna di restauri promossa dall'Accademia di San Luca nel secondo dopoguerra, proprio durante la seconda presidenza dell'artista napoletano. I restauri sui dipinti accademici furono a quel tempo supervisionati e diretti da Brandi, con il quale Siviero intrattenne per questo motivo un lungo rapporto epistolare. In effetti fu direttamente il Ministero della Pubblica Istruzione, che elargì i fondi per i restauri dei dipinti accademici, ad incaricare Brandi e l'ICR di eseguire i lavori, eppure Siviero fu entusiasta sostenitore di questa collaborazione, tanto che, in occasione del restauro del celebre "*San Luca* di Raffaello", nel 1956, fu l'unico tra i professori accademici ad esprimersi in favore dell'Istituto, mentre gli altri votarono all'unanimità di affidare il restauro a Pico Cellini.

Dalle lettere fra Brandi e Siviero, emerge chiaramente nelle parole di quest'ultimo la disperata volontà di salvare le opere appartenenti alla tradizione accademica dalla rovina, ma non solo, emerge anche la volontà di non rivolgersi in prima istanza ai capolavori, ma di salvaguardare un *corpus* di opere che costituisca un palinsesto della produzione figurativa italiana – e degli stranieri che avevano soggiornato in Italia – nel corso dei secoli. Questo evidenzia l'intento didattico con il quale Siviero si avvicinò anche al riordinamento e al riallestimento della galleria accademica. Si evidenzia, però, altresì, in questa corrispondenza, una totale assenza di interesse o addirittura di direttive per quanto riguarda la pratica del restauro, la parte tecnica. Siviero implorava semplicemente che le opere venissero salvate dalla rovina, ma non si interessava dei modi attraverso i quali i restauratori dell'ICR intendevano farlo. Anche quando difese ad oltranza Brandi nella *querelle* contro Cellini, al tempo del restauro del *San Luca*, Siviero riferì di non ritenere opportuno di affidare il restauro al maestro restauratore perché questi si era comportato molto male in precedenza. La questione, dunque, era di principio, ma non riguardava le pratiche di re-

stauro. Siviero non parve mai fornire un'opinione sul dibattito restauro-arte *versus* restauro-scienza e se, come uomo delle istituzioni, sostenne in certi casi il secondo schieramento, nella pratica fu protagonista di una vicenda che pare essere quanto di più lontano dalle teorie brandiane.

Nel 1953, poco prima della morte, Siviero ottenne l'incarico di restaurare la monumentale pittura murale raffigurante *L'Italia tra le arti e le scienze*, realizzata da Mario Sironi nel 1935 nell'aula magna del rettorato dell'Università di Roma. Quello attuato dall'artista napoletano non fu in realtà un restauro, ma fu un'interpolazione del dipinto. Egli si trovò ad agire, per esprimersi in termini brandiani, nel “primo tempo dell'opera d'arte”, quello in cui questa viene realizzata dal suo autore, quel tempo in cui, cioè, il restauratore non deve per alcun motivo intervenire, a pena di produrre un falso<sup>216</sup>. Il problema, a mio avviso, si pone però totalmente al di fuori dei termini della fenomenologia brandiana, per la quale si restaura solo la materia dell'opera d'arte. Quello che si volle che Siviero restaurasse era l'*idea* che sottendeva quell'opera: il nazionalismo di matrice fascista. L'artista pertanto rimosse tutti gli espliciti riferimenti all'ideologia fascista, così un grande fascio littorio fu coperto da una montagna, il cavaliere sull'arco di trionfo, che romanamente salutava, venne celato, così come venne reso invisibile il grande numero “XIV” che compariva al centro del dipinto, datandolo secondo il calendario del regime.

Mentre, dunque, Cesare Brandi portava quasi a conclusione la sua esperienza alla direzione dell'ICR, Siviero si prestava a rimuovere da un'opera d'arte la storia stessa dell'opera, a trasformare un dipinto che era espressione di un dato tempo in espressione del tempo successivo. Eppure, gli interventi di Siviero, analizzati nel corso di una campagna promossa negli anni Ottanta, si rivelarono reversibili. L'artista occultò, ma non eliminò gli elementi fascisti. L'affidamento del restauro si ebbe soltanto dopo lunghi anni di polemiche e indecisioni. Dapprima, infatti, si pensò di eliminare la pittura, dopodiché questa fu coperta con materiale cartaceo, infine si scelse di non rinunciare alla monumentalità del dipinto – adatta al luogo che la ospitava – ma di emendare gli elementi che avrebbero potuto urtare la sensibilità dei visitatori.

Durante il restauro operato negli anni Ottanta sul dipinto, si decise

---

<sup>216</sup> Cfr. Brandi 1963 e Brandi 1994.

di mantenere l'intervento di Siviero<sup>217</sup>. Oggi si discute nuovamente sull'opportunità di fare riemergere la versione originale di Sironi.

Siviero aveva avversato, pur timidamente, il regime fascista, ma si ha la sensazione, in fondo, di trovare nel pensiero – o nel non-pensiero – dell'artista in materia di restauro, quello stesso atteggiamento da lui tenuto nei confronti dell'arte in genere: conobbe, si aggiornò, magari apprezzò le nuove istanze, ma nella pratica tornò sempre a se stesso e alla tradizione che lo aveva formato.

## Augusto Vermehren

Augusto Vermehren nacque a Firenze nel 1888, figlio di Otto, pittore e restauratore tedesco attivo dapprima a Monaco, poi a Basilea e Francoforte, infine a Firenze, che all'inizio del XXI secolo fu protagonista, insieme a Luigi Cavenaghi e a Mauro Pelliccioli, dell'intenso dibattito italiano intorno alle pratiche legate alla pulitura e al trattamento della patina<sup>218</sup>.

La formazione artistica di Augusto avvenne presso il padre, che lo condusse con sé come collaboratore negli impieghi presso tutte le città citate poco sopra. Gli studi del giovane avvennero prevalentemente in Germania, dove si dedicò inizialmente alla scultura.

La sua carriera di artista e di restauratore subì un'interruzione durante la prima guerra mondiale, che lo vide impegnato al fronte libico. Dopo la fine del conflitto sono noti alcuni interventi del restauratore a Firenze (per esempio presso la chiesa di Santo Spirito). La sua fama di restauratore doveva essere a quell'epoca già piuttosto affermata, se Wilhelm Bode gli offrì di ricoprire la carica di capo-restauratore presso il Museo Keiser Friedrich di Berlino, incarico al quale però Vermehren rinunciò perché avrebbe implicato l'obbligo di acquisire la cittadinanza tedesca.

---

<sup>217</sup> Basile 2010.

<sup>218</sup> Otto Vermehren fu protagonista di una campagna di restauri sulle opere dei primitivi della galleria fiorentina degli Uffizi la quale, giudicata negativamente da una commissione ministeriale di cui facevano parte, appunto, Cavenaghi e Pelliccioli, è ancora oggi considerata come un momento fondamentale di dibattito sul tema della patina. Su questa vicenda e sulla figura di Otto Vermehren cfr. Caneva 1986.

Dal 1921 Vermehren fu occupato presso la Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, alla quale restò legato fino al 1942, salvo brevi intervalli dovuti ad alcuni restauri commissionatigli a Londra tra il 1928 ed il 1930 (in questo periodo restaurò anche opere della collezione di Bernard Berenson). Molti sono i collezionisti privati presso cui egli prestò la propria opera di restauratore (fra gli altri, i Corsini di Firenze, i Robilant di Venezia, la famiglia reale greca) ma egli operò anche su alcuni dei testi fondamentali della tradizione figurativa italiana conservati nelle collezioni pubbliche, come *l'Annunciazione* di Antonello da Messina, conservata a Siracusa.

Tra il 1942 ed il 1947, Vermehren lavorò ininterrottamente in Romania, al servizio della famiglia reale, per la quale eseguì numerosi restauri pittorici. Tornato nella natia Firenze, fu chiamato ad operare su alcune opere fondamentali delle collezioni fiorentine: dagli sportelli con la *Annunciazione* di Hugo Van der Goes, ai *Due Santi con la Vergine* di Dosso Dossi, alla tavola con la *Vergine col Bambino e Sant'Anna* di Masaccio, e ancora sulla *Deposizione* del Pontormo<sup>219</sup>.

Chiamato a Roma quale consulente presso l'Istituto Centrale del Restauro a partire dal 1949, qui svolse un importante ruolo di connessione fra la pratica del restauro e l'installazione dei gabinetti scientifici all'interno dell'Istituto. Vermehren operò restauri per conto dell'ICR, tenne lezioni di pratica del restauro, ma soprattutto fu il consulente più fidato di Brandi per quanto riguardava l'acquisto delle strumentazioni diagnostiche. Il carteggio conservato tra il restauratore e l'allora direttore dell'Istituto rivela il reale attaccamento di Brandi al più anziano restauratore e la totale fiducia nelle sue competenze.

Vermehren si definiva uno specialista nella pulitura al microscopio e, proprio nelle operazioni di pulitura, si dimostrava estremamente rispettoso del tessuto pittorico originale, come attesta il suo operato nell'intricata vicenda del restauro del "*San Luca* di Raffaello" dell'Accademia di San Luca.

Negli anni dell'attività presso l'Istituto Centrale del Restauro, Vermehren operò diversi restauri pittorici di opere appartenenti alla collezione della Galleria Corsini di Roma e dell'Accademia di San Luca,

---

<sup>219</sup> Per alcuni cenni sulla carriera di Augusto Vermehren cfr. Rinaldi-Falcucci 2010 e M.G. Sarti, S.Ventra, *Vermehren Augusto, scheda "R" 2/2/206, in ASRI-RESI, 2012/10/11, <http://resi.ribesinformatica.it/>* (consultata il 2012/12/05).

ma venne richiesto il suo intervento anche per restauri complessi lontano da Roma, come quello degli affreschi di Andrea Mantegna nella Camera degli Sposi del Palazzo Ducale di Mantova.

Vermehren fu impiegato presso l'ICR fino al 1956, anno in cui le sue condizioni di salute si aggravarono, impedendogli di protrarre la vita da pendolare tra Firenze e Roma<sup>220</sup>.

## Augusto Cecconi Principi

Augusto, nato nel 1905, figlio di Lorenzo e nipote di Pietro, appartenne alla più nota famiglia di restauratori romani operante fra Otto e Novecento: i Cecconi Principi. Di loro Lia Di Giacomo scrive: «si può dire che essi abbiano rappresentato nel più esemplare dei modi l'antica, artigianale Scuola di Restauro romana, che non si basava su metodologie e tecniche di tipo scientifico, ma esclusivamente sull'esperienza personale e familiare [...] e sul passaggio, di padre in figlio, di quei "segreti del mestiere" che costituivano un tesoro da custodire gelosamente»<sup>221</sup>. Questa, dunque, la tradizione da cui proviene Augusto e non solo in senso familiare, ma anche pratico, essendosi lui formato nella bottega di famiglia ed avendo collaborato con il padre Lorenzo fino alla morte di quest'ultimo (1947).

Proprio Augusto, per questioni anagrafiche, si pone come interessante oggetto di studio nell'analisi del periodo di transizione fra la tradizione del restauro artistico e le nuove istanze che volevano il restauro come poco invasivo, totalmente reversibile, non arbitrario, operato con metodi e materiali noti.

Egli fu tra i primi restauratori a collaborare con il neonato ICR, tenendo fin dal 1939 un corso di teoria e pratica del restauro e operando interventi per conto dell'Istituto. Augusto Cecconi non rinunciò mai alle sue pratiche da artista, anche nel corso delle lezioni tenute all'ICR, stupiva gli allievi con «espedienti a volte clamorosi»<sup>222</sup> e tendeva a non rivelare mai le proprie ricette segrete. Egli non fu un restauratore osta-

---

<sup>220</sup> In ASA ISCR, 1B1, B.46 FASC. 208 è contenuto il fascicolo amministrativo di Augusto Vermehren riguardante il suo impiego presso l'ICR.

<sup>221</sup> Di Giacomo 1996, p.39.

<sup>222</sup> *Ivi*, p. 35.



tivo nei confronti dell'attività dell'ICR, né apertamente contrario alla teoria che ne ispirava l'azione, semplicemente, però, rimase fedele alla propria tradizione, al modo di essere restauratore che aveva conosciuto ed imparato fin dall'infanzia. Egli era stato seguito, oltre che dal padre, da Tito Venturini Papari e conosceva l'esigenza, propria anche dei restauratori romani, di istituire una scuola che garantisse il prestigio del mestiere. Era inevitabile che il rapporto con Brandi si complicasse nel corso del tempo, quel tempo in cui il critico aumentava la messa a fuoco di quelli che avrebbero dovuto essere i criteri cui conformare l'attività dell'ICR, criteri cui Cecconi Principi non poteva, né voleva aderire.

I documenti conservati nel fascicolo a suo nome presso l'archivio dell'Istituto testimoniano come Brandi avesse ritenuto preziosa la sua collaborazione solamente durante la seconda guerra mondiale, quando, tra chiamate alle armi e interventi urgenti in altre regioni, l'organico ICR si era ridotto praticamente al solo Augusto. Per il resto, soprattutto dalla fine degli anni Quaranta, Brandi adottò una cortese strategia di allontanamento del restauratore, inviando sempre lui a lavorare in luoghi lontani e su opere non prestigiose, o quantomeno demandando ad altri la responsabilità dei suoi interventi. Già nel 1941, il ruolo del restauratore in Istituto era per lo più relegato all'insegnamento, stando a quanto scritto da Brandi in un certificato nel quale si attestava «che il Cav. Augusto Cecconi è incaricato presso questo Istituto Centrale del Restauro per l'insegnamento delle tecniche del restauro [...] si dichiara altresì che saltuariamente che il Cecconi esegue per conto dell'Istituto qualche lavoro di restauro»<sup>223</sup>. Ancora negli anni Quaranta egli fu indicato dal Direttore alla Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie della Sardegna, che richiedeva un restauratore a Cagliari<sup>224</sup>. Dalla fine del 1952 il restauratore fu mandato a lavorare in pianta stabile presso la Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, sotto la supervisione di Palma Bucarelli<sup>225</sup>.

---

<sup>223</sup> ASA ISCR, 1B1, B.37 FASC.55. Certificato a firma di Cesare Brandi datato 30 giugno 1941.

<sup>224</sup> *Ivi*.

<sup>225</sup> *Ivi*, Lettera della Soprintendenza alla GNAM al Ministero P.I. Direzione Generale Antichità e Belle Arti e p.c. All'ICR, a firma di Palma Bucarelli.

Augusto Cecconi Principi fu un restauratore molto stimato, ben avviato alla carriera dal padre, grazie all'influenza del quale ottenne fin da giovane degli incarichi prestigiosi, quali quello della *Donna con l'unicorno* di Raffaello della collezione Borghese (allora non ancora riconosciuto come tale) e proprio sui dipinti Borghese continuò ad operare nel corso degli anni cinquanta del Novecento. Le prime aspre critiche sulle tecniche da lui adottate provennero da un autorevole studioso, Roberto Longhi, che ne criticò proprio il giovanile restauro del dipinto di Raffaello.


Attivo fino alla fine degli anni Settanta, Augusto Cecconi si rese protagonista di interventi di restauro che oggi «vengono generalmente giudicati con forti riserve, come espressioni di un passato duro a morire»<sup>226</sup>.

---

<sup>226</sup> Di Giacomo 1996, p. 39.

## Appendice documentaria Cap. 2.3.

1. Lettera del soprintendente Federico Hermanin all'Accademia di San Luca, 4 ottobre 1935, AASL, Vol. 1935, Tit. III-3

**R. SOPRAINTENDENZA ALLE GALLERIE ED ALLE OPERE D'ARTE MEDIEVALI E MODERNE DELLA PROVINCIA DI ROMA**  
ROMA - PALAZZO VENEZIA - VIA DEGLI ASTALLI, 1 - TELEFONO 63.807

*1935*  
*III*  
*1368*  
Venezia, 4 Ott. 1935

OGGETTO - XI  
Difesa Patrimonio Artistico -

Resp. Aff. Gen. Roma, 4 OTT. 1935 Anno XIII  
Risposta a del  
Allegati Roma -

**= RISERVATA =**

All'ill.mo Sig. PRESIDENTE  
della Reale Accademia di S. Luca  
= R O M A =

D'ordine delle superiori autorità mi prego di portare a conoscenza della S.V. Ill.ma in via assolutamente riservata che, nel caso che la città di Roma dovesse venire a trovare in condizioni di essere esposta ad offese nemiche, questa Soprintendenza ha il preciso incarico di procedere alla rimozione e al trasporto in luogo sicuro, fuori della Capitale, delle opere d'arte pubbliche e private, di maggior pregio ed importanza, qui esistenti.

Della collezione di proprietà di codesta Accademia avrò designate le opere seguenti:

- Tiziano - (attr.) Ritratto di Orazio Riminaldi (già Raccolta Lazzaroni)
- Piazzetta - Giuditta e Oloferne -
- Van Dyck - La Madonna degli Angeli -
- Raffaello - Putto con festone (frammento di affresco)
- Barocci - Riposo nella Fuga in Egitto -
- Tiziano - S. Girolamo -
- Raffaello - S. Luca -

./.



3. Lettera del commissario straordinario dell'Accademia di San Luca Giuseppe Tonnini a Pico Cellini, 19 settembre 1945, AASL, Vol. 1958, Tit. III-3

REALE INSIGNE ACCADEMIA  
DI S. LUCA

ROMA.  
Roma, 19 Settembre 1945

N. DI PROT. \_\_\_\_\_  
POSIZ. **URGENTE** **A MANO**

RISPOSTA A \_\_\_\_\_  
**Caro Professore,**

OGGETTO \_\_\_\_\_

ALLEGATI \_\_\_\_\_

Nel riordinare la Galleria si è riscontrato che alcuni quadri che Ella ebbe a restaurare hanno sofferto con stacco-  
mento dal colore.

Le sarò grato se vorrà esaminarli per i provvedimenti del caso.


Io sarò in Accademia lunedì prossimo dalle ore 16 alle 17.

Con i più cordiali saluti.

IL COMMISSARIO STRAORDINARIO  
(Prof. Giuseppe Tonnini)

Sig. Prof. P. Cellini  
Via Monte Zebio n. 25  
ROMA

*Indicare sempre, nella risposta, la data ed i numeri di archivio e di postazione.*





## Appendice documentaria Cap. 2.4.

1. Lettera di Cesare Brandi a Giulio Carlo Argan, 22 luglio 1943, ACS, MPI, AABBAA, div. III 1946-1955, b. 194

Siena 22

*Carissimo Carlo,*

*ricevo oggi, rispeditemi da Roma, le tue lettere del 15: ed è passata appena una settimana, e sembra tanto tempo. Per sommi capi ti dirò che dopo essere ritornato dal viaggio a Ravenna – Rimini – Assisi (e qui ci fu una violenta arrabbiatura con Pelliccioli, ora appianata, nel senso che starà 6 mesi in congedo senza assegni) tornato a Roma, e con le più nere previsioni, mi riuscì di ripartirmene per Siena il venerdì, forzando la mano sulle tergiversazioni di Lazzari che non voleva rimanere solo...Come vedi feci appena in tempo per non trovarmi a quel tremendo sfacelo che è stata l'incurisione su Roma: incursione barbarica con mitragliamenti e bombe a scoppio ritardato.*

*Il resto te lo immagini: l'angoscia per questo tremendo momento è infinita. Non riesco a far nulla e dormo pochissimo, anche le preoccupazioni per i miei non sono poche, perché se la campagna è meglio della città per tante cose, per altre è assai peggiore, soprattutto nella eventualità che non ci vuol troppa fantasia, ormai, per attendersi anche imminente.*

*Lunedì o mercoledì conto di andare a Roma in automobile per riportare a Siena il Niccolò di Buonaccorso, poi andrò ad Assisi. Occorrerà fare consolidare d'urgenza il Piero di Rimini e il Mantegna di Padova: inoltre conto di non fare interrompere ad Assisi. E magari riuscissi a trasferire là almeno parte dell'Istituto.*

*Di continuare il lavoro del Caravaggio in questo momento non è purtroppo il caso di parlarne. I due fratelli Arrigoni devono recarsi a Padova e a Rimini e ad Assisi dovrà pure restarci qualcuno. D'altronde io non mi fido di tenere il Caravaggio nel salone dove è tremendamente esposto. E d'altronde, caro Carlo, le prove di pulitura alle teste che feci fare, in quella settimana che feci a Roma dimostrano quanto difficile e lunga sia la liberazione dalle ridipinture. È impossibile che un tal lavoro sia fatto senza la sorveglianza diretta o mia o tua: e a Cecconi, dopo una malaugurata prova, non mi sento di affidarlo. È il quadro più difficile che sia capitato fin'ora: lacunosissimo. La radiografia che ho fatto fare al ginocchio al becchino di destra (tutta la gamba era dubbissima) ha dimostrato che non c'è quasi più nulla.*

*Occorrerà almeno un anno di lavoro per rendere il dipinto leggibile dopo avere tolto tutte le soprammissioni. Su ciò io ti consiglierai di pubblicare la bella fotografia prima del restauro e quella bella copia di Palestrina che per lo meno, per quanto brutta, risulta fedelissima. A meno che, naturalmente, le condizioni non ritornino tali da potere condurre il lavoro con quella tranquillità che è necessaria.*

*Credo che ti troverò d'accordo. A meno che tu non voglia sorvegliarti la pulitura, quando io non ci sono: ma ricordati che il salone è pericoloso e che Cecconi non è all'altezza degli altri restauratori, anche se ne potessi staccare uno da Assisi, bisogna pensare che hanno la famiglia a Bergamo e che i casi attuali possono rendere necessaria la loro presenza là.*

*Io ti ho esposto come stanno le cose. Pensaci un po' e poi dimmi che ne concludi.*



*Suppongo che porterai la tua famigliuola in quel posto di montagna: se non fosse che l'Anna non vorrà stare troppo distante io ti avrei trovato una bella villa non lontano da Siena (circa 20 km).*

*Per scriverti tieni conto che io conterei di ritornare a Siena per due giorni e poi andare ad Assisi.*

*Che dolore, che momenti tremendi.*

*Per fortuna che i tuoi si sono decisi ad andare in montagna.*


*Saluta Anna e abbiti un fraterno abbraccio dal tuo*

Cesare

2. E. Galluppi, *I quadri dell'Accademia di San Luca*, in "Risorgimento Liberale", 20 luglio 1946



3. Lettera di Ranuccio Bianchi Bandinelli a Giuseppe Lugli, 23 luglio 1946, AASL, Vol. 1958, Tit. III-3

  
 Ministero della Pubblica Istruzione Roma, 23 luglio 1946  
 IL DIRETTORE GENERALE  
 DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

Prof. GIUSEPPE LUGLI  
 Insigne Accademia di S. Luca  
ROMA

**VISTO DAL PRESIDENTE**

Caro Lugli,

ho ricevuto la tua lettera col ritaglio del "Risorgimento Liberale", che mi era sfuggito. Si capisce che dietro l'interessamento dell'articolista ci deve essere un movente personale; ma non capisco il tuo accenno al fatto che il Cecconi avrebbe "tradito il segreto di lavoro". Probabilmente c'è una connessione che mi sfugge. Prima di far intervenire nella polemica l'Istituto del Restauro e per esso il Ministero, ti pregherei di darmi qualche chiarimento. In quanto alla capacità del Cecconi come restauratore, credo che non si possano avere timori in proposito dato che ha eseguito numerosi e delicati lavori, sempre con soddisfazione del Ministero. A meno che tutto si riduca a una speranza di poter avere maggiori fondi a disposizione del Cecconi e di qualche altro restauratore.

Credimi intanto con i migliori saluti  
 il tuo *rtb*  
 . / .  
*Ranuccio Bandinelli*  
*Volturno*

MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE  
 DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

P.S. - Posso precisarti, dopo un colloquio col Cecconi, che egli ignora del tutto l'articolo del "Risorgimento Liberale" e che non conosce il Galluppi; riterrei perciò esclusa ogni mancanza di correttezza da parte sua.

*am*

4. Augusto Cecconi Principi, Preventivo di lavoro e di spesa per il lavoro di conservazione e restauro di alcuni dipinti conservati nella Insigne Accademia di S. Luca in Roma, 26 giugno 1946, AASL, Vol. 1958, Tit. III-3

Roma, 26.6.46

**N. I – Opera di Salvator Rosa, su tela misurante m. 1,10-0,60**

Detto dipinto dovrà essere foderato su nuova tela di canape e su nuovo telaio in abete con chiavi, tale operazione di foderatura dovrà curare il buon ristabilimento del colore e la sua spianatura. Sarà in oltre necessario eseguire una leggera pulitura al dipinto e una volta stuccato nelle sue piccole parti di colore caduto esse verranno armonizzate.

Per ultimo applicazione di nuova vernice protettiva trasparente. L. 5.000.

**N. 2 – Opera di Andrea Locatelli, su tela M. 040-030**

Questa opera che attualmente trovasi in particolari gravi condizioni di conservazione a causa di molte parti di colore caduto per abbandono, dovrà essere sfoderata dalla sua precedente fodera applicate e nuovamente foderata allo scopo di ben fissare il colore che minaccia di cadere, con segue una accurata opera di spianatura e di stuccatura delle varie parti di colore mancanti, indi eseguita una necessaria pulitura delle vecchie vernici ingiallite dovrà effettuarsi il restauro delle parti di colore cadute che non compromettano una vera e propria ricostruzione pittorica e nuova applicazione di vernice trasparente. L. 3.500.

**N.3 – Opera di Francesco Trevisani, su tela M. 0,40-0,30**

Questo dipinto come quello sopra descritto, trovasi in condizioni di conservazione particolarmente gravi e come il precedente dovrà essere protetto durante l'operazione di sfoderatura e di foderatura, uguale lavoro dovrà essere eseguito sia nei riguardi della pulitura, della stuccatura e del restauro. L.3.200.

**N. 4 – Paolo Rubens. Opera su tavola M. 0,40-0,30**

Questo dipinto, nel quale è stata applicata una intelaiatura non scorrevole, che impedendo inormali mutamenti della tavola dipinta, ne provoca distorsioni e fenditure. Occorrerà pertanto togliere completamente la vecchia parchettatura, indi, dopo aver provveduto a riportare in piano le parti di tavola contorte, dovrà (*sic*) essere applicata una nuova intelaiatura scorrevole. Il suaccennato lavoro conservativo dovrà essere seguito dalla stuccatura delle fenditure esistenti e abbassamento del tono delle stucature. L. 6000.

**N. 5 – Opera di Agnolo Bronzino**

Dipinto su tavola misurante M. 1,60 x 1,10

Questo dipinto, molto sofferente per la caduta del colore e il rigonfiamento delle stucature, dovrà essere consolidato mediante iniezioni adesive e spianato mediante azione emoliente della superficie del colore. I vari stucchi dipinti, cresciuti per azione dell'umidità, dovranno essere in parte tolti e in parte diminuiti a livello del rimanente colore. Le molte ridipinture che deturpano l'originali colorazioni, dovranno essere asportati e le parti nelle quali necessita del restauro, verranno armonizzate. L. 9.000.

**N. 6 – Opera di Agnolo Bronzino**

dipinto su tavola M. 1.60-1.10 (medesime condizioni e medesimo lavoro necessario come da precedente dipinto) L. 9000.

**N. 7 – dipinto raffaellesco su tavola.**

A questo dipinto occorre il fissaggio del colore e l'asportazione degli ossidi. Necessaria altresì la disinfezione del legname. L. 1.500.

**N. 8 – dipinto scuola di Albani. Su tela M. 0,50-0,40**

Codesto dipinto molto danneggiato a causa della caduta del colore, dovrà essere sfoderato e rifoderato con nuova tela di canape, spianato nel suo colore distaccato dalla sottostante tela, stuccato e restaurato.

Dato il grave stato nel quale si trova, il lavoro impegnerà un discreto numero di giorni. L. 5.800.

5. Augusto Cecconi Principi, Nota per il lavoro di restauro ad un dipinto su tela della scuola di Albani, 3 dicembre 1946, AASL, Vol. 1958, Tit. III-3

COPIA

Roma, 3/12/46

4

ALLA INSIGNE ACCADEMIA DI S. LUCA = ROMA

Nota per il lavoro di restauro ad un dipinto su tela della scuola di Albani.

Questo dipinto che trovavasi in pessime condizioni è stato foderato su nuovo telaio, fissato nella parte di colore pericolante, stuccato e restaurato.

Detto lavoro importa la somma di L. 6.030,=

F.to Augusto Cecconi Principi

Il Lavoro è stato eseguito a regola d'arte.

IL DIRETTORE dell'Istituto Centrale del Restauro.

F.to Brandi

## 6. AASL, Vol. 1958, Tit. III-3, Nota di Augusto Cecconi Principi

COPY  
A

Roma 18/2/47

Alla Insigne Accademia di S. Luca = R O M A =

Nota per il restauro eseguito a due dipinti su tavola opere di BRONZINO conservati in codesta Pinacoteca.

I suddetti dipinti misuranti m.1,70 E 0,90 circa, presentavano abbandono della superficie dipinta in varie zone minacciando la caduta del colore. Antichi restauri anneriti e opachi deturpavano la sua composizione cromatica e la sottostante tavola di appoggio risultava connessa da un intelaiatura fissa non eseguita a regola d'arte e che sarebbe dovuta essere tolta e sostituita con altra tecnicamente adatta, se non che essendosi manifestatosi il danno soltanto in superficie (fra colore e mestica) si è effettuato per intanto quella parte di lavoro di consolidamento a carattere urgente e la rimozione dei su accennati vecchi restauri al fine di poter dare una più decente conservazione alle pitture stesse.

Questo lavoro di fissaggio del colore spianatura e restauro comporta, come da preventivo, la somma di L. 18.720 (dieciottomilasettecentoventi).

F.to Augusto Cecconi Principi

Istituto Centrale del Restauro

Si attesta che il lavoro è stato eseguito a regola d'arte sia per il completamento pittorico, fatto secondo le istruzioni di questo Istituto, che per la pulitura che non ha rimosso la patina originaria. Riguardo la intelaiatura fissa, che certo sarebbe opportuno sostituire con una intelaiatura a regoli scorrevoli, dato che per ora non si sono notati sulla superficie della pittura danni imputabili alla medesima può essere conservata almeno per il momento, essa andrà immediatamente tolta qualora i dipinti dessero segno di rimuoversi.

Il Presidente  
F.to Ill.



7. AASL, Vol. 1958, Tit. III-3, Nota di Augusto Cecconi Principi

Roma, 18.5.1947

NOTA DEI LAVORI ESEGUITI PER CONTO DELLA INSIGNE ACCADEMIA DI S. LUCA  
IN ROMA riguardanti il restauro di n.6 dipinti esistenti nella Pinacoteca

N° 1	Ritratto di Marino Corner att. a Tiziano M. I.20xI.00 Questo dipinto è stato sfoderato dalla vecchia tela di supporto e nuovamente foderato su tela di canape, sono state tolte le ossidazioni della vernice e operata la sutura di una giunta di tela nel fondo.	L. 22.000
N. 2	Dipinto raff. Sacra Famiglia del Barocci Questo dipinto è stato spianato e riaderito nella sua parte di supporto dipinta, distaccata dalla tela di fodera, sono state rese trasparenti le vernici e operato il restauro della fenditura.	L. 4.000
N. 3	Dipinto raff. Clemente IX opera del Baciccio. il suddetto dipinto, che aveva larghe zone ridipinte e presentava deterpazioni dovute alla ossidazione della vernice è stato rinnovato nell'applicazione di vernice trasparente asportati i vecchi restauri largamente profusi e anneriti, essi sono stati ricondotti nel limite indispensabile corrispondente nelle sole parti di stucco.	L. 7.500
N. 4	Veduta di Tivoli opera di Vanvitelli. Rimossi dei larghi restauri mal eseguiti, circoscritto il danno al suo limite indispensabile, ricondotta la patina in superficie (prima disuguale ed interrotta) ad armonica fusione	6.500
N. 5	Veduta di Ripa Grande di Vanvitelli. Medesimo lavoro del suo pandan ora descritto	L. 5.000
N. 6	Ritratto di Camuccini dipinto da Giuseppe Grassi Questo dipinto che risultava lacerato della sua tela originale, è stato foderato su tela di canape e dopo opportuna stuccatura della lacerazione essa veniva resa meno evidente mediante ripresa a colori.	L. 7.500
N. 7	Autoritratto di Paruffini - Pulitura - vernice - smacchiatura	L. 2.200

F.to Augusto Cecconi

Esaminati i lavori soprascritti risultano eseguiti a regola d'arte

IL DIRETTORE

8. Augusto Cecconi Principi, Nota per il restauro eseguito a n. 4 dipinti appartenenti a codesta pinacoteca, 16 dicembre 1947, AASL, Vol. 1958, Tit. III-3

Roma, li 16/12/1947

ALLA INSIGNE ACCADEMIA DI SAN LUCA - ROMA

Nota per il restauro eseguito a n. 4 dipinti appartenenti a codesta pinacoteca.

1 - Dipinto ad olio del Pannini raf. "Rovine di Roma"  
 Questo dipinto è stato sfoderato e nuovamente rifoderato mediante l'applicazione di nuova tela di canapa al fine di fissare il colore cadente. Sono state tolte dalla superficie varie sovrapposizioni di vernici ingiallite ed opache, stuccate le parti di colore cadute, e riprese a tinta ad acquarello; per ultimo è stata applicata nuova vernice trasparente. L. 15.000

2 - Dipinto ad olio del Pannini raf. "Rovine di Roma"  
 Questo secondo dipinto "pandan" del precedente, è stato smontato completamente dalla sua antica sistemazione a "trasporto di colore" poiché essendo stato il suaccennato lavoro eseguito non in maniera soddisfacente, lasciava il colore in stato di pericolante stabilità oltreché mal sistemato come omogeneità di superficie. Tolta la tela di fodero e le varie resine posteriormente applicate a tergo, tolta la teletta dell'antico trasporto, il colore e l'imprimitura sono stati nuovamente aderiti a calicot e tela di canape curando sia l'adesione che la splanatura della superficie del colore.  
 Sono stati tolti vecchi e numerosi stucchi, tolti altresì molti restauri e rinnovati i primi e ricondotti i secondi con colori ad acquarello il dipinto è stato per ultimo unificato di nuova vernice trasparente. L. 38.000

3 - Opera di Sebastiano Conca dipinto ad olio raf. Madonna Bambino e Santi. Questo dipinto pericolosamente mal fermo nella sua superficie dipinta, è stato foderato nuovamente, stuccato in moltissime zone di colore mancante, pulito dalle vecchie vernici e restaurato ad acquarello. L. 8.000

2//



4 - Dipinto napoletano del 700 raff. scena sacra.

Questo dipinto è stato anche esso foderato per garantire la stabilità del colore, il quale risultava cadente e incespato. Sono state tolte molte sovrapposizioni di vecchie vernici e stucate le parti di colore mancante. Il restauro ad acquarello è stato eseguito a reintegrazione delle sole parti di colore cadute.

L. 8.000

Augusto Cecconi

Esaminati i dipinti di cui sopra a restauro ultimato, ho constatato che i lavori sono stati condotti con sicurezza di metodo ed a perfetta regola d'arte.

Roma, il 18 dicembre 1947

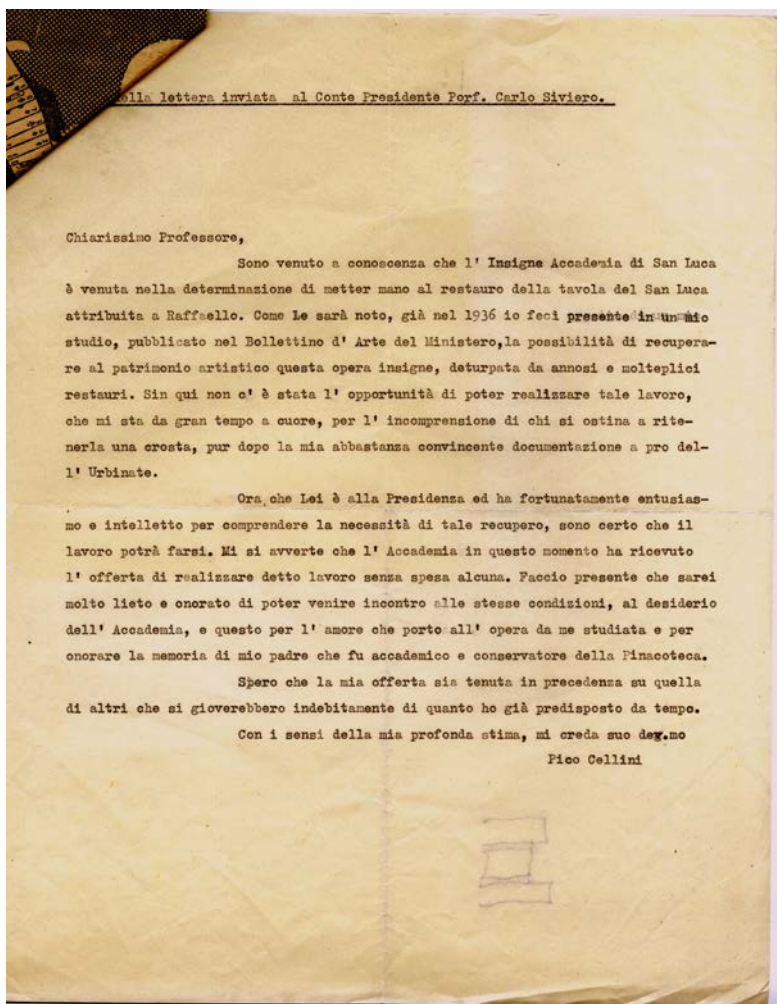
MINISTERO DELLA P.I.

Il Direttore  
P.to Brandi



## Appendice documentaria Cap. 2.5.

1. Copia della lettera inviata da Pico Cellini a Carlo Siviero, AASL, Vol. 1958, Tit. IX-4,



## 2. P. Cellini, lettera aperta a "Voce Repubblicana", 10 aprile 1949

**Cara Voce Repubblicana,**  
 la polemica suscitata dall'Istituto Centrale del Restauro non interessa solo Roma e l'Italia. Se ne discute anche all'estero poiché il nostro patrimonio artistico se sta a cuore agli Italiani sta ugualmente a cuore agli stranieri che lo ammirano e lo studiano considerando, non senza ragione, la raccolta principe che documenta la massima attività d'Occidente nelle arti figurative. Nel mio recente viaggio negli Stati Uniti dove appunto mi sono recato per eseguire alcuni lavori singolarmente delicati, ne ho sentito parlare e molte domande in proposito mi sono state rivolte da direttori di musei, da storici dell'arte e anche da collezionisti con cui sono stato a contatto per ragioni di lavoro. Ho letto gli articoli che sull'Istituto Centrale del Restauro ha pubblicato Antonio Fomani e mi associo pienamente al quanto egli osserva: io come restauratore posso fare delle critiche ben più severe delle sue. E' veramente strano che in un paese come il nostro, dove i più vari interessi per le arti figurative sono così diffusi, solo poche persone hanno partecipato alla scottante discussione. Di articoli allarmistici ve ne sono stati parecchi, ma sono stati sempre articoli isolati e intermitenti. E' conseguente che il personale delle Belle Arti, legato alla propria carriera, debba tacere; è anche comprensibile che i restauratori, che vivono in gran parte del lavoro che offre loro lo Stato non parlino, ma non si riesce assolutamente a capire perché vi restino assenti i professori universitari che godono della massima autorità e indipendenza. Fatta eccezione del prof. Roberto Longhi dell'Università di Bologna, che ripetutamente ammonì in forma severissima l'opera svolta dall'Istituto, tutti tacciono concordi, come se la discussione non colpisse affatto gli oggetti primi dei loro studi.

A giudicare dalle varie mostre fatte dall'Istituto nulla di particolarmente nuovo è stato apportato alla tecnica del restauro e, fatta eccezione a quei lavori compiuti da Mauro Pelliccioli e da Luigi Pigazzini, il livello è stato sempre inferiore a quello dei lavori che si compiono normalmente. Negli ultimi due anni poi, quando è subentrata la smania di dimostrare molto lavoro per ribattere le varie critiche mosse all'inattività dell'Istituto, il senso della responsabilità è notevolmente diminuito. Il giorno che esperimenti tecnici abbandonarono l'Istituto si è dimostrato chiaramente di non riuscire a compiere, nonostante i notevoli mezzi e le grandi comodità di cui dispone, un semplice ritocco (Sereni di Gaeta), un semplice trasporto di colore (Testi di Palazzo Venezia), un semplice parhettaggio (Sodoma della Cappella di Palazzo Pubblico di Siena) o una semplice rimozione di vecchie ridipinture (Caravaggio di Siracusa o quel cadavere del lippi accuratamente occultato nei magazzini della galleria Corsini, ecc.) Si sosterrà che questi sono insuccessi incresciosi, infortuni comuni a chi opera molto e che su di essi prevalgono numerosi successi. Ma il pubblico non sospetta che nelle mostre dell'Istituto le opere che maggiormente attraggono i visitatori sono opere giunte a noi perfettamente conservate che l'Istituto raccoglie nei musei e porta a Roma per esibirle a far bella mostra della sua fatica.

Quest'anno è la volta dell'anonetta di Benozzo, datata 1455, della Pinacoteca di Perugia, quadro essenzialmente integro, che almeno dieci restauratori locali avrebbero revisionato altrettanto bene nelle piccole riparazioni niente affatto urgenti. Ma nessuno di questi restauratori sarebbe riuscito, come il prof. Cesare Brandi, a scrivere intorno al suo restauro una pagina e mezza del catalogo. Intorno alla mostra e a quanto viene scritto sul catalogo vi sono moltissime osservazioni da fare, ma si tratta di osservazioni tecniche che mi riservo di fare in altro luogo. Per il momento mi associo ad Antonio Fomani ed a tutti coloro che hanno indicato il serio pericolo che incombe sul nostro patrimonio artistico per inettere il Consiglio Superiore delle Belle Arti a ponderare seriamente e con particolareggiata indagine il funzionamento dell'Istituto Centrale del Restauro poiché una inchiesta superficiale influenzata dalla incompetenza dei cronisti dei quotidiani, oltre che a compromettere la vita di tanti nostri capolavori, potrebbe portare serio discredito alla sua autorevolezza.

**Pico Cellini**

**Smistamento ferroviario per mezzo della radio**  
 Le locomotive adoperate in una delle più importanti stazioni di smistamento dell'Inghilterra sono state munite di apparecchi radio-telefonici a scopo sperimentale. Questa iniziativa è dovuta alla Direzione delle Ferrovie ed ha lo scopo di determinare l'utilità della radio-telegrafia applicata al controllo del traffico ferroviario delle merci.

Il sistema, adottato da alcune compagnie ferroviarie negli Stati Uniti è stato introdotto per la prima volta in Inghilterra, e se gli esperimenti daranno un risultato soddisfacente, la radio-telegrafia verrà installata negli scali ferroviari.

## Bibliografia

- ALBERTI ROMANO (1609), *Origine e progresso dell'Accademia del disegno de' Pittori, Scultori et Architetti di Roma*, Pavia, Per Pietro Bartoli
- ANDALORO MARIA ET AL., a cura di (1988), *Per Cesare Brandi* (atti del seminario, 30-31 maggio-1 giugno 1984), Roma, De Luca
- ANDALORO MARIA, a cura di (2006), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi. Atti del convegno internazionale di studi*, Firenze, Nardini Editore
- ANDALORO MARIA, CATALANO MARIA IDA, a cura di (2009), *Il tempo dell'Immagine. Cesare Brandi 1947-1950*, Roma, De Luca
- ANGELELLI WALTER (2006), *Brandi, il restauro antiquario e il falso*, in Maria Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi. Atti del convegno internazionale di studi*, Firenze, Nardini Editore, pp.239-255
- ARGAN GIULIO CARLO (1938), *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto centrale del restauro*, in "Le Arti", I, 2, pp. 133-136
- ARGAN GIULIO CARLO (1947), *Il restauro dei dipinti in Italia*, in "Ulisse", 2, 1947, pp. 229-232
- ARGAN GIULIO CARLO (1989), *La creazione dell'Istituto Centrale del Restauro. Intervista a cura di Mario Serio*, Roma, F.lli Palombi
- ASSUNTO ROSARIO (1985), *Storia dell'arte come filosofia*, in *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*, Roma, Multigrafica Editrice, pp. 17-32
- Atti della R. Accademia Romana di Belle Arti denominata di San Luca pubblicati nella ricorrenza del trecentesimo anniversario dell'inaugurazione dell'Accademia* (1984), Roma, Tipografia delle Mantellate

- BAGLIONE GIOVANNI (1642), *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642. Scritte da Gio. Baglione Romano e dedicate all'Eminentissimo, e Reverendissimo principe Girolamo Card. Colonna*, Roma, Stamperia d'Andrea Fei
- BASILE GIUSEPPE (2010), *La pittura murale degli Anni Trenta ed il "caso" del murale di Sironi alla Sapienza: un'esperienza storica*, in Paola Iazurlo, Francesca Valentini (a cura di), *Conservazione dell'arte contemporanea. Temi e problemi*, Saonara, Il Prato, pp. 113-122
- BASILE GIUSEPPE, CECCHINI SILVIA, a cura di (2011), *Cesare Brandi and the Development of Modern Conservation Theory*, Atti del simposio internazionale (New York, 4 ottobre 2006), Saohara, Il Prato
- BERARDI GIANLUCA (2006), *I maestri partenopei dell'Ottocento tra innovazione e mercato internazionale* in "Storia dell'arte", 15, pp.103-132
- BERTI TOESCA ELENA (1935), *La donazione del Barone Michele Lazzaroni alla R. Accademia di San Luca in Roma*, Roma, Sansiani
- BON VALSASSINA CATERINA (2006), *L'Istituto Centrale per il Restauro «organo essenziale per il patrimonio della Nazione»*, in Maria Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi. Atti del convegno internazionale di studi*, Firenze, Nardini Editore, pp. 17-26
- BON VALSASSINA CATERINA (2006), *Restauro Made in Italy*, Milano, Electa
- BRANDI CESARE (1950), *Il ristabilimento dell'unità potenziale nell'opera d'arte*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro", 2, pp. 3-9
- BRANDI CESARE (1952), *Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza della storicità*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro", 11, pp. 115-119
- BRANDI CESARE (1953), *Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza estetica o dell'artisticità*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro", 13, pp. 3-8
- BRANDI CESARE (1956), *Eliante o dell'Architettura*, Torino, Einaudi
- BRANDI CESARE (1963), *Teoria del restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani. Con bibliografia generale dell'autore*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura
- BRANDI CESARE (1985), *Argan e il restauro*, in *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*, Roma, Multigrafica Editrice, pp. 33-36

- BRANDI CESARE (1994), *Il restauro: teoria e pratica 1939-1986*, a cura di Michele Cordaro, Roma, Editori Riuniti
- BRANDI CESARE (2001), *Teoria ed esperienza dell'arte*, Atti del convegno (Siena, 12-14 novembre 1988), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo
- BRANDI CESARE (2006), *Omaggio a Cesare Brandi, 1906-2006: bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro; ristampa anastatica dell'annata 1950*, Firenze, Nardini
- BUZZANCA GIANCARLO, CINTI PATRIZIA (1989), *Un'équipe multidisciplinare: l'Istituto Centrale per il restauro di Roma*, in Domenico De Masi (a cura di), *L'emozione e la regola. I gruppi creativi in Europa dal 1850 al 1950*, Bari, Laterza, pp. 281-289
- CANEVA CATERINA (1986), *I 'lavati' degli Uffizi*, in "Antichità viva", 1, pp. 34-40
- CAPITELLI GIOVANNA, MAZZARELLI CARLA, a cura di (2008), *La pittura di storia in Italia 1785-1870: ricerche, quesiti, proposte* (atti delle giornate di studio "La pittura di storia negli stati preunitari italiani..."), Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale delle Scienze, Villa Torlonia, 24 - 26 giugno 2008), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale
- CARDINALI MARCO (2014), *Sotto la superficie di un'icona. Ricerche tecniche su San Luca che dipinge la Vergine*, in "Annali delle arti e degli archivi", I, in corso di stampa
- CARDINALI MARCO, DE RUGGIERI MARIA BEATRICE, FALCUCCI CLAUDIO (2002), *Diagnostica artistica: tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, Roma, Palombi
- CARLONI, LIVIA (2011), *Putto*, in Maria Grazia Bernardini, Marco Busagli (a cura di), *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, Catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, 25 ottobre 2011 - 12 febbraio 2012), Milano, Electa, pp. 276-277
- CASIELLO STELLA (1996), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Venezia, Marsilio
- CATALANO MARIA IDA (1998), *Brandi e il restauro: percorsi del pensiero. Lettere inedite a Enrico Vallecchi*, Fiesole, Nardini Editore
- CAVALCASELLE GIOVANNI BATTISTA (1870), *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, Firenze, Civelli

- CAVALLERI FERDINANDO (1858), *La tavola del San Luca, insigne opera di Raffaello restituita al suo splendore nella galleria della Pontificia Accademia Romana delle Belle Arti. Dichiarazione del Professore Cav. Ferdinando Cavalleri, consigliere di essa accademia nella classe della pittura*, Roma, Tipografia di Tito Ajani
- CEDERNA ANDREA (1981), *Mussolini urbanista: lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Roma-Bari, Laterza
- CELLINI GIUSEPPE (1886), *Esposizione artistica dei metalli. I Moderni*, in "L'Italia", pp. 34-35
- CELLINI PICO [s.d.], *Due appunti per la storia delle falsificazioni*, Firenze, Sansonio
- CELLINI PICO (1936), *Il S. Luca di Raffaello* in "Bollettino d'arte", XXIX, Serie III, pp. 282-288
- CELLINI PICO (1958), *Il restauro del San Luca di Raffaello* in "Bollettino d'arte", serie IV, anno XLIII, pp. 250-262
- CELLINI PICO (1960), *Note di restauro*, in "Bollettino d'arte" n. I-II, pp. 93-95
- CELLINI PICO (1988), *La pulitura e il restauro della scultura antica*, in *Problemi del restauro in Italia* (atti del congresso, Roma, C.N.R., 3-6 novembre 1986), Udine, Campanotto Editore, pp. 125-131
- CELLINI PICO (1988b), *La scienza contro i falsari*, in "Il Sole 24 ore", 3 luglio 1988, p.25
- CELLINI PICO (1989), *Come si restaura un Caravaggio* in "Quaderni di Palazzo Venezia", 6, pp. 75-78
- CELLINI PICO (2009), *Falsi e restauri oltre l'apparenza*, Roma, Archivio Guido Izzi
- CIARDI ROBERTO PAOLO (1992), *Pittura a Pisa tra manierismo e Barocco*, Pisa, Cassa di Risparmio di Pisa
- CIPRIANI ANGELA (2012), *Materiali per una storia della Galleria dell'Accademia di San Luca*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca
- CONTI ALESSANDRO (1981), *Vicende e cultura del restauro* in *Storia dell'Arte italiana. Conservazione, falso, restauro*, Einaudi, Torino



- CONTI ALESSANDRO (1988), *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, Electa
- CONTINI GIANFRANCO (1989), G., *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, Torino, Einaudi
- CORDARO MICHELE (1994), *Introduzione*, in Cesare Brandi, *Il restauro: teoria e pratica 1939-1986*, a cura dello stesso, Roma, Editori Riuniti, pp. XI-XXXVI
- CORDARO MICHELE (2003), *Restauro e tutela. Scritti scelti (1969-1999)*, Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli, 13/2003, Roma, Graffiti Editore
- COSTANTINI GIOVANNI (1949), *Ricostruzione e restauro di monumenti in Italia*, in *Atti del primo Convegno internazionale per le arti figurative* (Firenze, Palazzo Strozzi), Firenze, Studio Italiano di Storia dell'Arte, pp.147-148
- DALAI EMILIANI MARISA (2012), *Disegnare il museo*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca
- DE ANGELIS MARIA ANTONIETTA (2009), *Il ruolo del Vaticano per la salvaguardia delle opere d'arte italiane durante la seconda guerra mondiale e i dipinti di Brera sub tutela Sanctae Sedis*, in Cecilia Ghibaudi, Sandrina Bandiera Bistoletti (a cura di), *Brera e la guerra, la pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale*, Milano, Electa, pp. 135-145
- DE MELIS FEDERICO, CELLINI GIUSEPPE (2013), *Giuseppe Cellini (1855-1940) tra Nino Costa e D'Annunzio dal paesaggio naturale al simbolico*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria di Carlo Virgilio 9 maggio – 14 giugno 2013), Roma, Edizioni del Borghetto
- DE NICOLAIS MARIO (1982), *Carlo Siviero*, Napoli, Società editrice napoletana
- DI GIACOMO LIA (1996), *I Cecconi Principi: una famiglia di restauratori romani tra Ottocento e Novecento alla Galleria Borghese*, in "Kermes", IX, 26, pp. 31-39
- Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500* (2011), Prestel, München-London-New York

- FADIGA MARIA GIOVANNA, a cura di (2011), *Protezione e recupero del patrimonio culturale durante i conflitti*, atti della conferenza I lunedì della crociera (Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, 23 novembre 2009), Perugia, Ugucione Ranieri di Sorbello Foundation
- FAILLA MARIA BEATRICE, MEYER SUSANNE, PIVA CHIARA, VENTRA STEFANIA, a cura di (2013), *La cultura del restauro: modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 18-20 aprile 2013), Roma, Campisano
- FERINO PADGEN SILVIA (1990), *From cult images to the cult of images: the case of Raphael's altarpieces*, in Peter Humfrey, Martin Kemp (a cura di), *The Altarpieces in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 165-189
- FERRETTI MASSIMO (1982), *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, vol. X, pp. 113-95
- FERRETTI MASSIMO (2013), *La storia del restauro e il mestiere di storico dell'arte (da Alessandro Conti a Roberto Longhi)*, in Failla Maria Beatrice, Meyer Susanne Adina, Piva Chiara, Ventra Stefania (a cura di), *La cultura del restauro: modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 18-20 aprile 2013), Roma, Campisano, pp. 555-568
- FITTIPALDI ARTURO (1982), *Roberto Longhi e la tutela dei beni culturali*, in Giovanni Previtali (a cura di), *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Roma, Editori Riuniti, pp. 83-107
- FITTIPALDI ARTURO (1984), *Tutela e governo del patrimonio artistico nelle analisi di Roberto Longhi*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli, Banca Sannitica di Benevento, pp. 597-633
- FONTI DANIELA (1975), *Giuseppe Cellini e la Galleria Sciarra in "Capitolium"*, Milano-Roma, 50, 11, pp. 66-75
- FONTI DANIELA (1981), *Cellini*, Collezione Accademici di San Luca, Roma, Accademia Nazionale di San Luca 1981
- GAETANI MARIA CAROLINA (2006), *La reintegrazione delle lacune attraverso la tecnica del tratteggio: considerazioni sul metodo*, in Maria Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi. Atti del convegno internazionale di studi*, Firenze, Nardini Editore, pp. 277-284

- GALLUPPI ENRICO, *I quadri dell'Accademia di San Luca*, in "Risorgimento Liberale", 20 luglio 1946
- GIACOMINI FEDERICA (2007), *"per reale vantaggio delle arti e della storia". Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma – Lurano, Quasar - Associazione Giovanni Secco Suardo
- GIACOMINI FEDERICA (2014), *Raffaello. Putto*, in L. Ciancabilla, C. Spadone (a cura di), *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo*, Catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 16 febbraio - 15 giugno 2014), Cinisello Balsamo, Silvana Editore, p. 105
- GIANNELLI ENRICO (1916), *Artisti napoletani viventi: pittori, scultori ed architetti. Opere da loro esposte, vendute e premi ottenuti in esposizioni nazionali e internazionali*, Napoli, Tipografia Melfi e Joele
- GIANNINI CRISTINA (2013), *Attilio Steffanoni (1881-1947). Biografia di un collezionista restauratore*, in Failla Maria Beatrice, Meyer Susanne Adina, Piva Chiara, Ventra Stefania (a cura di), *La cultura del restauro: modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 18-20 aprile 2013), Roma, Campisano, pp. 595-606
- GIANTOMASSI CARLO, ZARI DONATELLA (1998), *Il restauro* in Anna Coliva (a cura di), *La Madonna dei Palafrenieri di Caravaggio nella collezione di Scipione Borghese*, Venezia, Marsilio, p. 86
- GIROSI FRANCESCO (1931), *La Repubblica di Portici*, Roma, Istituto LUCE
- GNOLI UMBERTO, *Documenti inediti relativi a Raffaello d'Urbino*, in "Archivio Storico dell'arte", II, 1889, p. 35
- GUARINO SERGIO (1992), *I quadri "non al tutto decenti" dal Campidoglio all'Accademia di San Luca*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", pp. 97-108
- HAUTECOEUR LOUIS (1914), *Madame Vigée – Lebrun: étude critique*, Paris, Laurens
- INCISA DELLA ROCCHETTA GIOVANNI (1979), *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca
- LA MONICA GIUSEPPE (1985), *Ideologie e prassi del restauro con antologia di testi*, Palermo, Nuova Presenza

- LAVAGNINO ALESSANDRA (2006), *Un inverno 1943-44: testimonianze e ricordi sulle operazioni per la salvaguardia delle opere d'arte italiane durante la seconda guerra mondiale*, Palermo, Sellerio
- LAVAGNINO EMILIO (1946), *Migliaia di opere d'arte rifugiate in Vaticano*, in "Strenna dei romanisti", 7, pp. 82-88
- LAVAGNINO EMILIO (1947), *Offese di guerra e restauri al patrimonio artistico dell'Italia*, in "Ulisse", 2, pp. 127-228
- LOMBARDO NATALIA, *Una vita a caccia di falsi. «Così feci cadere il Trono»*, in "L'Unità", 20 aprile 1998, p. 10
- LONGHI ROBERTO (1940), *Restauri*, in "La critica d'arte", V, p. II
- LONGHI ROBERTO (1948), *'Buongoverno': una situazione grave*, in "Il Corriere d'informazione", 5/6 gennaio, pp. 185-188
- LONGHI ROBERTO (1951), *Dei restauri*, in "Paragone", 23, pp. 3-7
- LONGHI ROBERTO (1952), *Omaggio a Benedetto Croce*, in "Paragone", 35, p.3
- MADONNA DANIELA, PIPPONZI SIMONA, a cura di (2008), *I Palizzi e il vero: la metamorfosi nella pittura dell'Ottocento*, Vasto, Comitato Premio Vasto d'Arte Contemporanea
- MALATESTA STEFANO, *Il fascino discreto dei falsari*, in "La Repubblica", 26 agosto 2005, p. 50
- MALATESTA STEFANO, *L'occhiaccio infallibile di Pico Cellini* in "La Repubblica", 17 settembre 2000, p.34
- MALATESTA STEFANO, *La vita da film dell'uomo che assaggiava le statue*, in "La Repubblica", 14 agosto 2005, p. 34
- MALTESE CORRADO (1954), *Il momento unitario della pittura italiana dell'Ottocento*, in "Bollettino d'arte", IV, 39, pp. 51-68
- MANTURA BRUNO, QUESADA MARIO, a cura di (1989), *Ferruccio Ferrazzi: dal 1916 al 1946*, Roma, De Luca 1989
- MARIANI VALERIO (1937), *I raggi X e la critica d'arte* in "Emporium", XLIII, 4, pp.187-196
- MARINI CLARELLI MARIA VITTORIA, MAZZOCCA FERNANDO, SISI CARLO, a cura di (2008), *Ottocento: da Canova al Quarto Stato*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale 29 febbraio – 10 giugno 2008), Milano, Electa

- MARTORELLI LUISA, a cura di (2005), *Domenico Morelli e il suo tempo. 1823-1901 dal romanticismo al simbolismo*, Catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 29 ottobre 2005-29 gennaio 2006), Napoli, Electa Napoli
- MARZINOTTO MARICA (2011), *La collezione dei ritratti accademici. Origine, incrementi e definizione dei modelli iconografici nei secoli XVI e XVII in Accademia Nazionale di San Luca. Atti 2009-2010*, Roma, pp.197-224
- MAZZOCCA FERNANDO (2004), *Viaggio in Italia di una donna artista: i "souvenirs" di Elisabeth Vigée le Brun 1789 – 1792*, Milano, Electa
- MERLONGHI MIRIAM (2003), *Tito Venturini Papari*, in Giuseppe Basile, a cura di, "Restauratori e restauri in archivio", I, Lurano (BG), Associazione Giovanni Secco Suardo – Nardini Editore, pp. 165-179
- MIGNOSI TANTILLO ANNA MARIA (1969), *L'Istituto Centrale del Restauro*, in "Musei e gallerie d'Italia", 37, pp. 272-303
- MORSELLI RAFFAELLA, a cura di (2010), *Fuori dalla guerra: Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte nel Lazio*, Milano, Mondadori
- Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento (1922)*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti 1922), Roma, Bestetti & Tumminelli
- NESI ALESSANDRO (2012), *Benedetto Pagni, il Bronzino, e l'altare della Madonna delle Grazie nel Duomo di Pisa*, in "Arte Cristiana", 100, 868, pp. 31-44
- NOEHLES KARL (1969), *La Chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma
- NOGARA BARTOLOMEO (1945), *Tesori d'arte e di scienza salvati*, in Leone Gessi (a cura di), *Roma, la guerra, il Papa*, Roma, Staderini, pp. 159-171
- PANZERI MATTEO (1993), *Teoria e prassi del restauro bergamasco tra secondo Ottocento e primo Novecento*, in *I Pittori Bergamaschi. L'Ottocento. III*, Ed. Bolis, Bergamo, pp. 3-8
- PANZERI MATTEO (1996), *Per la storia delle istituzioni artistiche a Bergamo. Vicende di collezionismo, museografia e restauro pittorico tra XIX e XX secolo*, Accademia Carrara, Bergamo
- PETRAROIA PIETRO (1986), *Genesi della Teoria del restauro*, in Luigi Russo (a cura di), *Brandi e l'estetica*, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, Palermo, pp. LXXVII-LXXXVI

- PETRAROIA PIETRO (2001), *Scuole e restauro. Attualità di un metodo da Secco Suardo a Brandi*, in Cesare Brandi. *Teoria ed esperienza dell'arte*, Atti del convegno (Siena, 12-14 novembre 1988), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 25-28
- PETRAROIA PIETRO (2006), *Brandi, Milano e la "modernità" negli anni Trenta: tracce per uno studio*, in Maria Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi. Atti del convegno internazionale di studi*, Firenze, Nardini Editore, pp. 335-345
- PILLET CHARLES (1890), *Madame Vigée – le Brun*, Paris, Librairie de l'Art
- PIVA CHIARA (2013), *Quali biografie per i restauratori? Cultura del restauro e problemi di metodo: il "caso" del restauro Pelliccioli sulla pala di Castelfranco*, in Failla Maria Beatrice, Meyer Susanne Adina, Piva Chiara, Ventra Stefania (a cura di), *La cultura del restauro: modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 18-20 aprile 2013), Roma, Campisano, pp. 543-554
- PONTABRY ANTHONY (1992), *I Santi dell'Accademia di San Luca. Due Alori per un Bronzino*, in "Art e Dossier", 70, luglio-agosto 1992, pp. 28-31
- PREVITALI GIOVANNI, a cura di (1982), *L'arte di scrivere sull'arte: Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Roma, Editori Riuniti 1982
- RAGGHIANI CARLO LUDOVICO (1980), *L'arte e la critica*, Firenze, Vallecchi
- RAGGHIANI CARLO LUDOVICO, RECUPERO JACOPO, a cura di (1974), *Ferruccio Ferrazzi*, Roma, Officina Ed.
- RICCIARDI ANGELO, a cura di (1988), *Filippo Palizzi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Vasto, Museo Comunale, 10 agosto-30 settembre 1988), Vasto, Museo Comunale
- RINALDI SIMONA (2006), *Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi*, in Maria Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi. Atti del convegno internazionale di studi*, Firenze, Nardini Editore, pp. 101-115
- RINALDI SIMONA, FALCUCCI CLAUDIO (2010), *Classificazione di una collezione di pigmenti del primo Novecento* in Maurizio Rossi (a cura di), *Colore e colorimetria, contributi multidisciplinari*, Maggioli Editore, Sant'Arcangelo di Romagna, pp. 401-410
- RUBIU VITTORIO, a cura di (1989), *L'immagine dell'arte: omaggio a Cesare Brandi*, Bologna, Nuova Alfa editoriale

- RUSSO LUIGI (2006b), *Cesare Brandi e l'estetica del restauro*, in Maria Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi. Atti del convegno internazionale di studi*, Firenze, Nardini Editore, pp. 301-314
- RUSSO LUIGI, a cura di (1986), *Brandi e l'estetica*, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, Palermo
- RUSSO LUIGI, a cura di (2006a), *Attraverso l'immagine*, Palermo, Aesthetica Preprint
- RUSSO VALENTINA (2010), *Giulio Carlo Argan: restauro, critica, scienza*, Firenze, Nardini
- SALERNO LUIGI (1960), *Il Profeta Isaia di Raffaello e il putto della Accademia di S.Luca*, in "Bollettino d'arte", I-II, pp.90-91
- SALVAGNI ISABELLA (2000), *Palazzo Carpegna*, Roma, De Luca
- SALVAGNI ISABELLA (2005), *La chiesa dei santi Luca e Martina ai Fori Imperiali e l'Accademia di San Luca dall'universitas all'accademia; istituzione e sedi tra primo Cinquecento e gli anni Trenta del Novecento*, Tesi di Dottorato, Università di Roma Tre, A.A. 2004-2005
- SAPORI FRANCESCO (1918), *Filippo Palizzi*, Torino, Celanza
- SARTORIO ARISTIDE (1910), *Galleria di San Luca*, Roma, Gaetano Garzoni Provenzani
- SECCO SUARDO GIOVANNI (1866), *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del restauratore dei dipinti*, Milano Tipografia di Pietro Agnell
- SETTIS SALVATORE (2009), *Prefazione* in Bruno Zanardi, *Il restauro. Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*, Milano, Skira, pp. I-V
- SISI CARLO a cura di (2005), *L'Ottocento in Italia: le arti sorelle; il Realismo 1849 – 1870*, Milano, Mondadori Electa
- SIVIERO CARLO, *Antonio Mancini: <<il Santimbalko>>*, in "Il Mattino", Napoli, 3-4 luglio 1927, p.3
- SIVIERO CARLO (1932), *Luca Giordano*, Napoli, Edizioni "Gli amici dell'arte"
- SIVIERO CARLO, *Mancini in osteria*, in "Il Mattino", Napoli, 4 gennaio 1950, p. 3
- SIVIERO CARLO (1950), *Questa era Napoli*, Napoli, Morano Editore
- SIVIERO CARLO (1953), *Gemito*, Napoli, Morano Editore
- SIVIERO CARLO (1953), *La personalità di Domenico Morelli nell'arte italiana dell'Ottocento*, manoscritto inedito

- SIVIERO CARLO (1953b), *Il saltimbanco di Mancini*, in "Il Mattino", Napoli, 30 aprile 1953, p.3
- SOMMARUGA ANGELO (1941), *Cronaca bizantina (1881-1885). Note e ricordi*, Milano, Arnoldo Mondadori
- SUSINNO STEFANO (1974), *I ritratti degli accademici*, in Carlo Pietrangeli (a cura di), *L'Accademia Nazionale di San Luca*, De Luca, Roma
- The Academy of St. Lucas* (1967), Roma, Ente Provinciale per il Turismo di Roma
- TORRESI PAOLO ANTONIO (2003), *Secondo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara, Liberty house
- TOSCANO BRUNO (1998), *Elogio di Giuseppe Cellini*, in "Paragone", 49, III, 17, pp. 3-8
- VAROLI-PIAZZA ROSALIA (1990), *La "considerazione" della loggia di Psiche attraverso i restauri da Maratti a Hermanin* in Marcello Fagiolo, Madonna Maria Luisa (a cura di), *Raffaello e l'Europa*, Atti del IV Corso internazionale di alta cultura, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 565-585
- VENTRA STEFANIA (2014), *Il "San Luca di Raffaello". Nuove ricerche sulla storia conservativa*, in "Annali delle arti e degli archivi", 1, in corso di pubblicazione
- VENTURINI PAPARI TITO (1905), *Per l'arte della conservazione delle antiche pitture*, Roma, Stabilimento Tipo-Litografico del Genio Civile
- VIGÉE-LEBRUN LOUISE- ELISABETH (s.d.), *Souvenirs de Mme Vigée Lebrun*, s.l.
- VIGÉE-LEBRUN LOUISE- ELISABETH (2006), *Memorie di una ritrattista*, Milano, Abscondita
- VIOLINI PAOLO (2013), *Movimentazioni, trasporti e restauro di un capolavoro*, in *Raffaello a Milano. La Madonna di Foligno*, Milano, 24 ORE Cultura, pp. 75-99
- WAŻBIŃSKI ZYGMUNT (1985), *San Luca che dipinge la Madonna all'Accademia di Roma: un <<pastiche>> zuccariano nella maniera di Raffaello?*, in "Artibus et Historiae", vol. 6, n. 12, pp. 27-37
- ZANARDI BRUNO (2009), *Il restauro. Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*, Milano, Skira
- ZANARDI BRUNO (2013), *Un patrimonio artistico senza: ragioni, problemi, soluzioni*, Milano, Skira



## Riferimenti archivistici

AASL = Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca

AC = Archivio di Pico Cellini, Roma, Biblioteca delle Arti Università di Roma Tre

ACS, MPI, AABBA = Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Fondo Antichità e Belle Arti

ASA ISCR = Archivio Storico-Amministrativo dell'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro



## Indice dei nomi

- Allegri, Antonio  
Correggio, *Vedi*  
Allori, Alessandro, 77  
Argan, Giulio Carlo, 3; 5; 6; 7; 8;  
10; 11; 13; 14; 21; 66; 73; 133
- Baciccio, 61; 62; 64; 83  
Badoglio, Pietro, 66  
Baglione, Giovanni, 89; 91  
Barbieri, Giovanni Francesco  
Guercino, *Vedi*  
Barocci, Federico, 61  
Bassano G., 87  
Bassano J. 61; 74; 87;  
Bassi, Giovanni Antonio  
Sodoma, *Vedi*  
Battaglia, Alessandro, 31  
Berenson, Bernard, 125  
Berrettini da Cortona, Pietro, 67  
Bianchi Bandinelli, Ranuccio, 25;  
75; 136  
Bocchi, Amedeo, 40; 96; 98; 101  
Boito, Camillo, 114  
Bottai, Giuseppe, 11; 18; 111  
Brandi, Cesare, 2; 3; 7; 8; 10; 11;  
12; 13; 14; 16; 17; 19; 21; 72; 73;  
75; 85; 86; 87; 88; 91; 92; 93; 98;  
101; 107; 111; 112; 122; 123;  
125; 127; 133  
Briganti, Giuliano, 77
- Bronzino, Agnolo, 27; 41; 42; 43;  
65; 74; 76; 77; 138  
Bucarelli, Palma, 128  
Butio, Vincenzo, 53
- Caldone, Daniela 76  
Calza Bini, Alberto, 66; 70  
Camuccini, Vincenzo, 48; 77  
Capasso, Ada, 25  
Caravaggio, 19; 73; 115; 134  
Carucci, Jacopo  
Pontormo, *Vedi*  
Catalano, Maria Ida, 9  
Cassai, Tommaso di Ser Giovanni  
Masaccio, *Vedi*  
Cavalcaselle, Giovan Battista, 5  
Cavenaghi, Luigi, 14; 124  
Cecconi Principi, Augusto, 16; 17;  
73; 75; 76; 77; 81; 82; 83; 85; 88;  
89; 98; 100; 126; 127; 128; 134;  
137; 138; 139; 140; 141; 142  
Cecconi Principi, Ginevra, 115  
Cecconi Principi, Lorenzo, 1; 16;  
32; 46; 115; 126  
Cecconi Principi, Pietro, 16; 32;  
53; 126  
Celentano, Tommaso, 52; 116  
Cellini, Giuseppe, 18; 39; 40; 43;  
51; 109; 110  
Cellini, Pico, 2; 4; 9; 11; 12; 14; 15;  
17; 18; 19; 20; 21; 26; 40; 42; 43;  
45; 47; 71; 75; 76; 89; 91; 92; 93;  
95; 96; 97; 98; 100; 101; 103;  
105; 107; 110; 111; 112; 122;  
145; 146;  
Cesari, Giuseppe, 59  
Cipriani, Angela, 74  
Clemente IX Rospigliosi, 61; 83;  
Coromaldi, Umberto, 25; 26; 30;  
31

- Coromaldi, Vincenzo, 43  
 Correggio, 114  
 Costantini, Giovanni, 31; 39; 40;  
 43; 51  
 Cremona, Tranquillo, 49  
 Croce, Benedetto, 9  
 Cusatelli, Vittorio, 52; 54; 60;  
 119; 120  
  
 da Messina, Antonello, 125  
 dal Ponte, Girolamo  
 Bassano G., *Vedi*  
 dal Ponte, Jacopo  
 Bassano J., *Vedi*  
 Dalai Emiliani, Marisa, 74  
 D'Annunzio, Gabriele, 109  
 De Angelis D'Ossat, Guglielmo,  
 66  
 De Rinaldis, Rinaldo, 65  
 de Tommaso, Michele, 66  
 D'Este, Antonio, 59  
 Di Giacomo, Lia, 126  
 Dosso Dossi, 125  
  
 Fasolo, Enrico, 119  
 Fasolo, Vincenzo, 106  
 Ferrazzi, Ferruccio, 31; 40  
 Ferretti, Paolo, 31  
 Fontana, Domenico, 55  
 Fornari, Antonio, 20  
 Forni, Ulisse, 8  
 Foschini, Arnaldo, 24; 35  
  
 Galli, Francesco, 40  
 Galluppi, Enrico, 74; 75; 85; 87; ;  
 135  
 Gaudenzi, Pietro, 50; 51; 54  
 Gaulli, Giovan Battista  
 Baciccio, *Vedi*  
 Giantomassi, Carlo, 115  
  
 Giglioli, Giulio Quirino, 67  
 Giorgione da Castelfranco, 13  
 Giovannoni, Giovanni, 43  
 Giovannoni, Gustavo, 24; 32; 36;  
 40; 89  
 Grammatica, Antiveduto, 104  
 Gramsci, Antonio, 9  
 Grisienger, Giacomo, 59  
 Guercino, 41; 42; 48; 112  
  
 Hayez, Francesco, 67  
 Head, Guy, 38  
 Heidegger, Martin, 9  
 Hermanin, Federico, 43; 45; 47; 60;  
 61; 63; 64; 113  
 Husserl, Edmund, 9  
  
 Jenkins, Tommaso, 59  
  
 Landi, Gaspare, 59  
 Lavagnino, Emilio, 97; 98; 101;  
 121  
 Lazzaroni, Michele, 49; 63  
 Le Brun, Elisabeth Vigée, 61; 63  
 Leone XII Sermattei della Genga,  
 41; 67  
 Lippi, Filippo, 19  
 Longhi, Roberto, 3; 6; 7; 8; 13; 16;  
 19; 20; 21; 108; 128  
 Lugli, Giuseppe, 75; 136  
 Luteri, di Niccolò Giovanni  
 Dosso Dossi, *Vedi*  
 Luti, Benedetto, 38  
  
 Mameli, Vito, 47  
 Mantegna, Andrea, 126  
 Maratti, Carlo, 57; 114  
 Marx, Karl, 9  
 Masaccio, 125  
 Mazzotti, Achille, 38

- Merisi, Michelangelo  
Caravaggio, *Vedi*  
Minardi, Tommaso, 32; 109  
Mola, Pier Francesco, 61  
Muñoz, Antonio, 36  
Mussolini, Benito, 36
- Nelli, Lorenzo, 38  
Nogara, Bartolomeo, 60; 66; 67
- Ojetti, Ugo, 114
- Pacca, Bartolomeo, 27  
Pagliani, Enzo, 55  
Palma Bucarelli, 127  
Pannini, Giovanni Paolo, 93; 85  
Passarelli, Tullio, 24  
Pazzini, Norberto, 31  
Pécheux, Laurent, 38  
Pellegrini, Domenico, 43; 46  
Pelliccioli, Mauro, 12; 17; 19; 20;  
124  
Petraroia, Pietro, 5  
Petrucci, Carlo Alberto, 95; 96; 98;  
100; 101; 108  
Piazzetta, Giovan Battista, 61; 63  
Pietrangeli, Carlo, 77  
Pigazzini, Luigi, 19; 20  
Pio XII Pacelli, 66  
Podesti, Francesco, 59  
Pontabry, Anthony, 77; 82  
Pontormo, 125  
Porzio, Fabio, 59
- Reni, Guido, 67  
Riccardi, *fam.*, 110  
Ricci, Corrado, 36; 113  
Riminaldi, Ippolito, 49; 61; 63; 64  
Roeder, Max, 31
- Romagnoli, Giuseppe, 108  
Romanelli, Pietro, 66  
Rosa, Fabio, 83; 87  
Rubens, Peter Paul, 28; 30; 65; 75;  
112; 138  
Ruskin, John, 109
- Salerno, Luigi, 93  
Salmi, Mario, 96  
Salvi, Giovanni Battista  
Sassoferrato, *vedi*  
Sanzio, Raffaello, 2; 12; 15; 18; 25;  
26; 28; 41; 48; 61; 66; 67; 72; 87;  
89; 91; 92; 94; 96; 97; 100; 101;  
102; 103; 108; 114; 122; 125; 128  
Saraceni, Carlo, 19  
Sartre, Jean Paul, 9  
Sassoferrato, 38  
Secco Suardo, Giovanni, 5; 8; 42  
Sironi, Mario, 123; 124  
Siviero, Carlo, 52; 55; 87; 91; 92;  
96; 97; 116; 117; 118; 119; 120;  
121; 122; 123; 124; 145  
Sodoma, 19  
Sommaruga, Angelo, 110  
Steffanoni, Attilio, 42  
Steffanoni, *fam.*, 42  
Stern, Ludovico, 38
- Tassi, Agostino, 19  
Toesca, Pietro, 96; 107  
Tofanari, Sirio, 108  
Tonnini, Giuseppe, 40; 71
- Van Bloemen, Jan Frans, 75; 85  
Van der Goes, Hugo, 125  
Van Dyck, Anton, 43; 61; 64  
Van Wittel, Gaspar  
Vanvitelli Gaspar, 85; 94;  
Vasari, Giorgio, 27

Vecellio, Tiziano, 49; 61; 63; 64

Venturi, Adolfo, 12; 108

Venturini Papari, Tito, 1; 9; 10; 12;  
42; 43; 45; 47; 48; 49; 50; 51; 54;  
105; 113; 114; 115; 127

Vermehren, Augusto, 2; 12; 17; 73;  
85; 86; 88; 93; 94; 96; 98; 101;  
124; 125; 126

Vermehren, Otto, 124

Von Bode, Wilhelm, 124

Von Maron, Anton, 59

Zari, Donatella, 115

Zeri, Federico, 198; 111

Zocchi, Arnaldo, 60; 61

Zorzi da Castelfranco

Giorgione, *Vedi*

Zuccari, Federico, 89

## Ringraziamenti

Questo libro deve molto a Michela di Macco e Orietta Rossi Pinelli, ai loro insegnamenti, alle loro indispensabili indicazioni di metodo, e ad Angela Cipriani, che ha generosamente seguito il mio lavoro in questi anni. A loro, così come all'Accademia Nazionale di San Luca, che ha ospitato e agevolato le mie ricerche, il più sentito grazie.

Sono inoltre grata a tutti coloro che hanno in vario modo alla pubblicazione di questo libro o alla riflessione sui temi che ne sono oggetto: Marisa Dalai Emiliani, Claudio Gamba, Federica Giacomini, Chiara Piva, Claudio Zambianchi. Un particolare ringraziamento ai revisori anonimi, che hanno letto e commentato il testo prima della pubblicazione, per il loro essenziale contributo.

Grazie alla dottoressa Laura D'Agostino e al dottor Marco Riccardi dell'ISCR, nonché alla professoressa Giovanna Saporì dell'Università di Roma Tre per avere agevolato le mie ricerche negli archivi di rispettiva competenza. Per la pazienza e la disponibilità con cui ha curato l'impaginazione del libro, grazie a Ivan Macculi.

Non sarei sopravvissuta a questi anni febbrili di lavoro e di vita senza il sostegno di mia madre, Anna, di mia nonna, Lucia, di Lorenzo e degli amici più cari: Anna Rita, Giorgio, Tiziano e Valeria, e ancora Sara e Dario. A tutti loro più che mai grazie.

Poiché questo testo è maturato negli intensi anni della Scuola di Specializzazione, è dedicato, con il sincero affetto e la gratitudine che meritano, alle due meravigliose compagne di strada che sono state e che continuano ad essere Claudia Di Bello e Maria Maddalena Radatti.

*Stefania Ventra*







COMITATO EDITORIALE  
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

*Coordinatore*

ROBERTO NICOLAI

*Membri*

MAURIZIO DEL MONTE

GIUSEPPE FAMILIARI

VITTORIO LINGIARDI

CAMILLA MIGLIO

DANIELE NARDI

CESARE PINELLI

*Delegato del Rettore per l'editoria*

LUIGIA CARLUCCI AIELLO

COMITATO SCIENTIFICO  
SERIE ARTI

XAVIER BARRAL-I-ALTET (Professor Emeritus, Université de Rennes II-Haute Bretagne; Visiting professor, Università degli studi Ca' Foscari a Venezia)

OLIVIER BONFAIT (Université de Bourgogne)

GIOVANNI CARERI (Centre d'histoire et de théorie de l'art-Ecole des hautes études en sciences sociales, Paris)

MARIA GRAZIA MESSINA (Università degli studi di Firenze)

ROSA MARIA SALVATORE (Università degli studi di Padova)

FERDINANDO TAVIANI (già Università degli studi de L'Aquila)

BENJAMIN WALTON (University of Cambridge)

COMITATO DI REDAZIONE

CLAUDIO ZAMBIANCHI *Responsabile* (Sapienza, Università di Roma)

PAOLO BERTETTO, SILVIA CARANDINI, CLAUDIA CIERI VIA, MICHELA DI MACCO

ANTONIO IACOBINI, STEFANIA MACIOCE, MARINA RIGHETTI, EMANUELE SENICI

CARLA SUBRIZI (Sapienza, Università di Roma)

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: [www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

COMITATO SCIENTIFICO  
MACROAREA E

*Coordinatrice*

CAMILLA MIGLIO

*Membri*

VICENÇ BELTRAN

MASSIMO BIANCHI

ALBIO CESARE CASSIO

EMMA CONDELLO

FRANCO D'INTINO

GIAN LUCA GREGORI

ANTONIO IACOBINI

SABINE KOESTERS

EUGENIO LA ROCCA

ALESSANDRO LUPO

LUIGI MARINELLI

MATILDE MASTRANGELO

ARIANNA PUNZI

EMIDIO SPINELLI

STEFANO VELOTTI

CLAUDIO ZAMBIANCHI

COLLANA STUDI E RICERCHE

1. Strategie funerarie. Onori funebri pubblici e lotta politica  
nella Roma medio e tardorepubblicana (230-27 a.C.)  
*Massimo Blasi*
2. An introduction to nonlinear Viscoelasticity of filled Rubber  
A continuum mechanics approach  
*Jacopo Ciambella*
3. New perspectives on Wireless Network Design  
Strong, stable and robust 0-1 models by Power Discretization  
*Fabio D'Andreagiovanni*
4. Caratterizzazione di funzioni cellulari nelle leucemie  
*Nadia Peragine*
5. La transizione demografica in Italia e i suoi modelli interpretativi  
*Ornello Vitali, Francesco Vitali*
6. La patria degli altri  
*a cura di Mariella Combi, Luigi Marinelli, Barbara Ronchetti*
7. Neuropathic pain  
A combined clinical, neurophysiological and morphological study  
*Antonella Biasiotta*
8. Proteomics for studying "protein coronas" of nanoparticles  
*Anna Laura Capriotti*
9. Amore punito e disarmato  
Parola e immagine da Petrarca all'Arcadia  
*Francesco Lucioli*
10. Tampering in Wonderland  
*Daniele Venturi*
11. L'apprendimento nei disturbi pervasivi dello sviluppo  
Un approfondimento nei bambini dello spettro autistico  
ad alto funzionamento  
*Nadia Capriotti*
12. Disability in the Capability Space  
*Federica Di Marcantonio*
13. Filologia e interpretazione a Pergamo  
La scuola di Cratete  
*Maria Broggiato*

14. Facing Melville, Facing Italy  
Democracy, Politics, Translation  
*edited by John Bryant, Giorgio Mariani, Gordon Poole*
15. Restauri di dipinti nel Novecento  
Le posizioni dell'Accademia di San Luca 1931-1958  
*Stefania Ventra*



La collezione dei dipinti dell'Accademia di San Luca è stata oggetto di diverse campagne di restauro tra il 1931, anno della demolizione dell'antica sede al Foro Romano, e il 1958, quando ha termine anche la lunga e complessa vicenda del restauro del «San Luca di Raffaello». La grande quantità di documenti emersa nel fondo novecentesco dell'Archivio Storico dell'Accademia testimonia l'affiorare e il perdurare di un animato dibattito intorno ai temi del restauro. Il testo analizza le convergenze e le divergenze che hanno caratterizzato il rapporto fra le posizioni assunte dagli accademici dell'istituzione romana e le istanze espresse da una parte da studiosi come Argan, Brandi e Longhi, considerati unitariamente, nonostante le peculiari convinzioni metodologiche, come esponenti di quel fronte critico che poneva il restauro al centro della riflessione sull'opera d'arte, e, dall'altra parte, da Pico Cellini, rappresentante di vertice di quella tradizione del restauro avvertita dagli accademici come più consentanea in quanto legata al fare artistico più che a speculazioni teoriche. La serie «Arti» pubblica libri dedicati alla storia dell'arte, della musica, del teatro e del cinema, discipline situate al cuore degli interessi di chi insegna e studia presso il Dipartimento di Storia dell'arte e spettacolo. I testi hanno l'ambizione di offrire contributi scientificamente nuovi nei campi ove intervengono e intendono rivolgersi non solo agli specialisti, ma anche a un più vasto pubblico di lettrici e lettori.

**Stefania Ventra** si è laureata alla Sapienza Università di Roma con una tesi su Tommaso Minardi; nello stesso ateneo si è specializzata in Beni Storico-artistici, discutendo una tesi dal titolo «Le posizioni sul restauro dei dipinti nell'Accademia di San Luca 1931-1958». Attualmente è dottoranda di ricerca in Storia dell'arte moderna. Parallelamente agli studi sulla storia del restauro conduce ricerche sulla cultura figurativa a Roma nel secondo Seicento; ha recentemente co-curato la mostra «I ritratti dei Santi artisti: una regia di Maratti per l'Accademia di San Luca».

ISBN 978-88-98533-29-9



9 788898 533299